

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 11.10.24

Om leksikonet: https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf

Narratologi

Fortelle teori og metoder til å analysere fortellinger. Det var den bulgarsk-franske litteraturforskeren Tzvetan Todorov som lagde ordet “narratologi”, definert som vitenskapen om fortelling (Gerald Prince i <http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html>; lesedato 20.01.21).

En fortelling er en kjede av hendelser (minst to hendelser) som henger sammen med årsaks- og virknings-forbindelser. “[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).

“The terms *narrative*, *narration* and *to narrate* have Latin roots: *narrare*, *narratum* and *narro*, derived from the term *gnarus*, meaning ‘knowing’ or ‘wise’. These roots indicate the very intimate connection between narrative and knowledge. From our early childhood, stories are a principal source of knowledge about the world, and an important way of making sense of experience. So one reason why narrative analysis is important is because it helps us to understand how knowledge, meanings and values are reproduced and circulated in society.” (Gillespie og Toynbee 2006 s. 82)

“What is narrative?”

- Narrativity is independent of the question of fictionality.
- Narrativity is not coextensive with literature nor the novel.
- Narrativity is independent of tellability.
- A narrative is a sign with a signifier (discourse) and a signified (story, mental image, semantic representation). The signifier can have many different semiotic manifestations. It can consist for instance of a verbal act of story-telling (diegetic narration), or of gestures and dialogue performed by actors (mimetic, or dramatic narration).

- The narrativity of a text is located on the level of the signified. Narrativity should therefore be defined in semantic terms. The definition should be medium-free.
- Narrativity is a matter of degree. Postmodern novels are less narrative than simple forms such as fables or fairy tales; popular literature is usually more narrative than avant-garde fiction.
- Narrative representation is constructed by the reader on the basis of the text. Not all texts lend themselves to a narrative interpretation.
- Narrative representation consists of a world (setting) situated in time, populated by individuals (characters), who participate in actions and happenings (events, plot) and undergo change.
- The most prominent reason for acting in life is problem-solving. It is therefore the most fundamental narrative pattern.
- Narrative representations must be thematically unified and logically coherent. Their elements cannot be freely permuted, because they are held together in a sequence by relations of cause and effect, and because temporal order is meaningful. The propositions of a narrative representation must be about a common set of referents (= the characters).” (Marie-Laure Ryan i <https://www.gamestudies.org/0101/ryan/>; lesedato 07.12.03)

Fortellinger “is our preferred, perhaps even our obligatory medium for expressing human aspirations and their vicissitudes, our own and those of others. Our stories also impose a structure, a compelling reality on what we experience, even a philosophical stance.” (Bruner 2002 s. 89) Fortellinger har blitt oppfattet både som et erkjennelsesinstrument og en forklaringsform (Scheuer 1994).

“Whatever else we are, we humans are a storytelling animal. As Barbara Hardy has said, we “dream in narrative, daydream in narrative, remember, anticipate, hope, despair, believe, doubt, plan, revise, criticize, construct, gossip, learn, hate and live by narrative” (Hardy 1968, 5). So ubiquitous is narrative, though – in our play, our work, and our politics – that it is hard to recognize the full extent and implications of our narrativity.” (Mayer 2014)

“Fortellingen begynner samtidig med menneskehetens historie [...] den er internasjonal, transhistorisk, transkulturell og er ganske enkelt til stede slik livet er” (Roland Barthes sitert fra Gross 2016 s. 51). “Caring nothing for the division between good and bad literature, narrative is international, trans-historical, trans-cultural: it is simply there, like life itself.” (Barthes sitert fra Gillespie og Toynbee 2006 s. 86)

“[I]t is our narrative gift that gives us the power to make sense of things when they don’t.” (Bruner 2002 s. 28) “[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) “Some even believe that we are born with a natural and intuitive sense of narrative and that perceiving and recounting our lives in narrative shapes is common to all human groups and societies” (Gillespie og Toynbee 2006 s. 82). “Tiden blir menneskelig tid i den grad den blir uttrykt på en narrativ måte.” (Paul Ricoeur sitert fra Nünning og Nünning 2002 s. 32) Ricoeur mente at “[t]o make a plot is already to make the intelligible spring from the accidental, the universal from the singular, the necessary or the probable from the episodic” (sitert fra Mayer 2014).

“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 handling utløser eller etablerer behov for neste handling. “The most effective techniques for achieving a strong story-line in the print medium are linearity, plot, characterisation, textual coherence, resolution and closure.” (Snyder 1997 s. 96)

“If we look back at the history of narrative, we can see it has survived the transition from orality to writing, from manuscript to print, from book to multimedia, and from the stage to moving pictures. Each of these technological innovations has liberated new narrative energies and exploited new possibilities.” (Marie-Laure Ryan i Ryan 2004 s. 356)

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). “[N]arrative is not a random series of events. Rather, one thing leads to another. In telling stories we try to make meaningful causal connections between events and actions. We also situate events in time and place. A narrative does not just recount events and actions, it creates them. It imposes a certain order and creates a pattern of meaning even on what might be haphazard, chaotic happenings.” (Gillespie og Toynbee 2006 s. 83) Sammenhenger mellom hendelser kan være nødvendige, sannsynlige, mulige eller tilfeldige (Bronckart 1996 s. 329).

Hensikten med en fortelling er ifølge en fransk forsker primært å vekke interesse for noe uforutsett, overraskende og gåtefullt, noe som skaper en indre spenning i det som blir fortalt (Raphaël Baroni i <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/136>; lesedato 20.03.23).

“In one of his most famous experiments, [Frederic Charles] Bartlett evaluated subjects’ abilities to recall a story that had been read to them. Over time, elements were both lost and gained. With each recalling, the stories became more coherent, “better” stories, with a clearer plot, more distinct characters, and heightened drama. Bartlett demonstrated that we most readily recall our “attitude” towards past events, not the actual events. We then construct a story whose point or meaning justifies our remembered attitude. What we remember, it seems, is the story that “should” have happened, not what actually did.” (Mayer 2014)

“Are stories part of our armamentarium for coping with surprise?” (Bruner 2002 s. 29) “Story making is our medium for coming to terms with the surprises and oddities of the human condition and for coming to terms with our imperfect grasp of that condition. Stories render the unexpected less surprising, less uncanny: they domesticate unexpectedness, give it a sheen of ordinariness.” (Bruner 2002 s. 90) Fortellinger bidrar til å “beherske” virkelighetens blanding av kompleksitet og tilfældigheter (Antonius Weixler i Martínez 2017 s. 16).

“At the core of cognition is the transformation of raw perception into categorized, ordered, and comprehensible mental constructs. We are the species that looks at the stars and sees Orion the hunter. Humans do not merely experience; we seek to understand our experience, to make sense of it. As Suzanne Langer has said, “Man can adapt himself somehow to anything his imagination can cope with; but he cannot deal with Chaos” (quoted in Geertz 1973, 99). It is no accident that the word *narrative* derives from the same root as knowing, from the Latin *gnarus* and ultimately from the Proto-Indo-European root *gnō* (White 1980). When we tell a story about the world, we take the disorder of reality and put it in the comfortable code of narrative: the familiarity of plots with beginnings, middles, and ends; of recognizable characters like heroes and villains; and of clear cause and effect. As Mink puts it, “the cognitive function of narrative form ... is not just to relate a succession of events but to body forth an ensemble of relationships of many kinds of a single whole” (Mink 2001, 218). To say “I understand” something, therefore, comes very close to saying “I can tell a story in which it makes sense.” ” (Mayer 2014)

“Stories are particularly important for explaining the unusual. From infancy humans attend more closely to strange noises, new tastes or smells, and changes in routine. As we develop, our attention to the non-canonical is reflected in our storytelling. This is why stories are so often about events that disturb, surprise, frighten, or exhilarate. The usual is, literally, unremarkable. Through stories, however, we reconcile the unusual with the normal and explain the apparently inexplicable. When we put events in narrative form, we are saying, “Here is a potentially problematic action that becomes quite sensible within this set of circumstances” (Bennett 1997, 81).” (Mayer 2014)

“[N]arrative texts create a world by depicting particular entities and events and they make that world coherent and intelligible by evoking a network of relations – causal links, psychological motivations, goals, plans – among the entities and events.” (Marie-Laure Ryan gjengitt fra Grünzweig og Solbach 1999 s. 46)

“Narrative is a recounting of human plans gone off the track, expectations gone awry. It is a way to domesticate human error and surprise. It conventionalizes the common forms of human mishap into genres – comedy, tragedy, romance, irony, or whatever format may lessen the sting of our fortuity. Stories reassert a kind of conventional wisdom about what can be expected, even (or especially) what can be expected to go wrong and what might be done to restore or cope with the situation. Narrative achieves these prodigies not only because of its structure per se but because of its flexibility or malleability. Not only are stories products of language, so remarkable for its sheer generativeness, permitting so many different versions to be told, but telling stories soon becomes crucial to our social interactions. How early the young child learns just the right tale for the occasion! Storytelling becomes entwined with, even at times constitutive of, cultural life.” (Bruner 2002 s. 31)

“As David Bordwell and Kristin Thompson point out (1990, p. 57), the film-maker in a sense turns the story into a plot while we the viewers turn the plot into a story. The storyteller chooses what story information to present and to omit. The story receiver pieces together the information presented as well as hinted at and creates the story in her or his imagination.” (Gillespie og Toynbee 2006 s. 90) Den franske filosofen Voltaire skrev at “kunsten å kjede er å fortelle alt” (her sitert fra Dalen 2009 s. 135).

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) Den sentrale personen i en fortelling er vanligvis full av “begjærs-energi”, med vilje, følelser eller lidenskaper som skaper og opprettholder den narrative utviklingen.

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)

David Carr prøver i boka *Time, Narrative, and History* (1986) å vise at narrativ struktur er en egenskap ved menneskelig erfaring, og ikke noe som påføres hendelser i ettertid.

“Both making meaning and remembering are acts of narrative construction, an effort to put experience in the form of a story that must be or have been. And the meaning-making function of narrative is in some sense the mirror image of its sense-making function. When we use narrative to make sense, we are constructing a particular story on the basis of our general worldview. When we use narrative to make meaning, on the other hand, we are reinforcing our general worldview through the particular.” (Mayer 2014)

Den franske filosofen Henri Bergsons bok *De to kildene for moral og religion* (1932) framstiller menneskets narrative, fabulerende evne som en motvekt til det “opløsende” ved menneskets intelligens. For Platon, Descartes og andre filosofer er menneskets fornuft/intelligens et redskap for å fjerne uklarhet og forvirring, ikke minst fantasiens uklarhet (François Dingremont i <https://journals.openedition.org/itineraires/2654>; lesedato 10.11.23). Samtidig er filosofisk tenkning en bevegelse i retning det abstrakte, i motsetning til de fleste fortellinger.

“We give experience a form and a meaning, a linear order with a shapely beginning, middle, end, and central theme. The human capacity to tell stories is one way men and women collectively build a significant and orderly world around themselves. With fictions we investigate, perhaps invent, the meaning of human life.” (Joseph Hillis Miller i Lentricchia og McLaughlin 1990 s. 69)

“Humans seek not only to understand, not only to find meaning, but also to know who we are and to locate ourselves in the world. To ask, “Who am I?” is a basic human impulse. Narrative is a fundamental tool for establishing our identity. That our experience of our own life is “storied” has been explored by many scholars [...] Jerome Bruner (2004). As Bruner puts it, “we become the autobiographical narratives by which we ‘tell about’ our lives” (Bruner 2004). When called upon to answer “Who are you?” to another, or “Who am I” to oneself, the answer is always a story.” (Mayer 2014)

“[C]onsidering the pervasive role of stories in every culture and medium [...] Brains produce narratives with great fluency; possibly narrative describes the

dynamic changes in the brain itself.” (Leverage, Mancing m.fl. 2011 s. 269) “As Kay Young and Jeffrey Saver argue in “Neurology of Narrative,” the ability to construct narrative is inseparable from personhood. Brain-injured individuals “who have lost the ability to construct narrative ... have lost their selves” (780).” (Leverage, Mancing m.fl. 2011 s. 243)

“Narrative shies away from abstraction and thrives on concreteness, it concentrates on the particular and not the general. [...] Or, to put it differently, narrative prefers tensed statements (or their equivalent) to untensed ones. [...] Narrativity [...] is also a function of the extent to which their [the represented events’] occurrence is given as a fact (in a certain world) rather than a possibility or probability. The hallmark of narrative is assurance. It lives in certainty: this happened then that; this happened because of that.” (Gerald Prince sitert fra Pier og Landa 2008 s. 34)

Menneskers “emotions are in some ways inseparable from narrative, that they are, as Sarbin has called them, “narrative emplotments”: “Instances of emotional life, shame, guilt, anger, pride, and other so-called “emotions, ” are more parsimoniously construed as narrative plots” (Sarbin 2001, 217). Love, then, can be defined as a deep desire that another’s story end well, hate that a villain gets his just reward, anger a response to a narrative of injustice, fear that a sympathetic protagonist’s (or one’s own) story may end badly, and hope that it might yet end well. In this line of thought, emotions are affective stances coded by narrative in the mind. The reason stories trigger emotion, therefore, is that they so closely simulate how we process all emotions. But the relationship between narrative and emotion could and likely does also go the other way: emotions prompt us to construct stories that justify and explain our feelings. When we are angry at someone, for whatever reason, we are more likely to construct stories that justify that emotional stance, more likely to accept negative stories about that person, and more likely to recall stories that cast the person in a bad light. Conversely, when we love, we construct, accept, and remember positive stories. What appears to be going on here is that we are constructing the story whose point reinforces our affective stance.” (Mayer 2014)

Det har blitt hevdet at det finnes to overordnede måter å organisere tekster på: gjennom narrativ eller gjennom argumentasjon (Georges Maraud i <https://dialnet.unirioja.es>; lesedato 12.12.22).

Den såkalte “narrativist turn” innebærer “the reliance on the category “narrative” to describe, discuss, and account for indefinitely many activities, fields, and texts, from political speeches, legal briefs, or philosophical arguments to scientific proofs, psychoanalytic sessions, and L. L. Bean catalogues). By the end of the 1960s the very word “narrative” (or “story”) begins to invade a multitude of (discursive) terrains. One says “narrative” instead of “explanation” or “argumentation” (because it is more tentative); one prefers “narrative” to “theory,” “hypothesis,” or “evidence” (because it is less scientific); one speaks of

“narrative” rather than “ideology” (because it is less judgmental); one substitutes “narrative” for “message” (because it is more indeterminate).” (Gerald Prince i Grünzweig og Solbach 1999 s. 45)

“Narrative turns out to be a powerful cognitive tool. By translating experience into the code of story – with plot, and character, and meaning – we make the unfamiliar familiar, the chaotic orderly, and the incomprehensible meaningful. Narrative is central to many aspects of our cognition, among them how we remember, how we form understandings, and how we imbue our experience with meaning. [...] David Rumelhart’s “Notes on a Schema for Stories” (Rumelhart 1975). Rumelhart’s insight was that the schema of the story is a code in which a great deal of information can be stored in a single, familiar, structure. The story schema, therefore, is an excellent device for schematization about other things.” (Mayer 2014)

Vi bruger fortællinger til å “forklare, beskrive og forstå os selv og vores omverden. Brugen af narrativer er ganske enkelt en af de helt fundamentale måder, hvorpå vi ordner, forklarer og forstår indtryk og oplevelser. Narrative forståelser spiller med andre ord en central rolle for vores måde overhovedet at tænke, forstå, kommunikere og lære på. I denne mere brede betydning anvendes narrativitetsbegrebet i dag indenfor mange forskellige videnskabelige discipliner, bl.a. filosofi, sociologi, kommunikationsteori og psykologi. [...] Indenfor den narrativt orienterede psykologi angiver udtrykket “narrativ”, at vi mennesker helt grundlæggende forstår os selv og vores omgivelser gennem en slags fortolknings-skemaer og betydningsstrukturer, der ofte har en fortællende form. Disse fortællende former (kaldet narrativer, men i visse tilfælde også konstruktioner, story-lines eller diskurser) stiller særlige fortolkningsprocedurer til rådighed, der hjælper os med at skabe sammenhæng og orden i vores forestillinger om os selv og vores omverden. Med andre ord anvender vi hele tiden forskellige fortællinger til at skabe mening og, sammenhæng, enkelthed og selvfølghelighed i vores i grunden komplekse og sammensatte virkelighed. Narrativer kan således forstås som en slags fortolknings-skemaer, der former, ordner og er med til at skabe sammenhæng og mening i vores tilværelse og handlemønstre. Dette sker i og med at de narrativer, vi anvender, tilbyder en forklaring på, hvordan de ting, vi oplever, hænger sammen, hvordan vi skal forholde os til dem, hvad der er rigtigt og vigtigt og hvordan forskellige personer placerer sig i forhold hertil. Vores brug af narrativer har derfor ikke alene stor betydning for, hvordan vi forstår os selv og andre, men også betydning for, hvordan vi handler i verden og vores helt overordnede forestillinger om den.” (Peter Busch-Jensen i <https://www.leksikon.org/art.php?n=5049>; lesedato 25.05.21)

“An action is intelligible if we can tell a story in which it makes sense given the character of the actor and the circumstances in which she finds herself. Similarly, for Bruner, an “act of meaning” is an action for which we can tell a meaningful story. The crucial point is that humans do not just use narrative to make our actions

intelligible or meaningful; we act in ways that are intelligible and meaningful, that make sense in some narrative. We anticipate that we will be held to account by others or by ourselves to explain what it is we are doing. To act intelligibly or meaningfully is to anticipate the need to justify one's actions through story. But there is another sense in which, as Bruner puts it, "[t]he Self as narrator not only recounts but justifies" (Bruner 1990, 121). We are not only interested in being understood, we also care about being approved of, about being able to say that we did the right thing. [...] narrative almost inevitably carries with it a normative undertone, a moral stance. When we enact narrative, we just as inevitably seek to cast ourselves as acting appropriately, legitimately, and morally. And as with intelligibility, we not only use narrative to justify our actions, we act in ways that can be justified by a story in which our character did the right thing. We anticipate the moral of the narrative in which our actions will be interpreted, anticipate being held to account for the moral implications of our actions." (Mayer 2014)

"In very broad terms, stories involve a succession of conflicts between human situations and actions which threaten to alter them, all held together in a tight chain of causality; this is the pattern which we have absorbed as a result of exposure to literary stories and which we keep in mind as we read any new story, assigning appropriate roles to characters, situations and actions accordingly, and so stringing the whole narrative together." (Routh og Wolff 1977 s. 47)

Et narrativ er "karakteriseret ved nogle rimelig fastlagte strukturer, elementer og figurer. Først og fremmest stiller et narrativ en fortolkningsramme til rådighed, der indrammer dele af vores virkelighed i en form for tidslinie: Visse begivenheder udlægges som startpunkt på et særligt udviklingsforløb (en fortælling), der uvægerligt bevæger sig hen imod en eller anden form for afslutning. Selve fortællingen bevæges herefter af det, vi kan kalde et plot eller story-line. Plottet eller story-linen skal her forstås som den konflikt (f.eks. en uretfærdighed, en misforståelse, et problem eller kærlighedsforhold), som de nævnte startbegivenheder gjorde opmærksom på og som nu fastholder vores interesse og vores behov for opklaring/afklaring/forløsning. Netop fordi narrativet altså er organiseret omkring et plot, der beskriver en eller anden form for konflikt, vil narrativet også få os til at forstå visse personer som nøglefigurer og som henholdsvis helte eller skurke, gode eller onde osv. [...] Vores narrative forståelser beskriver ikke virkeligheden, som den er "i sig selv". De beskriver virkeligheden fra et særligt perspektiv, der – på godt og ondt – får os til at forstå og handle i verden på særlige måder. Det er derfor yderst interessant, hvilke narrativer vi bruger og har til rådighed, simpelthen fordi dette ofte er afgørende for, hvordan vi handler, hvordan vi forstår andres handlinger og ikke mindst, hvad vi synes er rigtigt og forkert, vigtigt eller irrelevant, sandt eller falskt." (Peter Busch-Jensen i <https://www.leksikon.org/art.php?n=5049>; lesedato 25.05.21)

"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 fra 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)

Fortellinger brukes både for å forme erfaringer og formidle dem videre til andre (Martínez 2017 s. 96). Noen forskere oppfatter fortellinger som et “strukturprinsipp for den menneskelige erfaring” og et verktøy til å tenke med, i tillegg til at mennesket lagrer erfaringer mentalt i form av fortellinger (Martínez 2017 s. 347).

Fortellinger der hovedsaken er å fortelle kan skilles fra “the *instrumental narrativity* of sermons and debates (where narrative structures appearing on the microtextual level function merely as illustrations or clarifications of a nonnarrative macrotextual level).” (Gerald Prince i Grünzweig og Solbach 1999 s. 47)

“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 [...] Effektiv for å påvirke det majoriteten av befolkningen tror på, og hvordan den oppfører seg.” (*Morgenbladet* 18.–31. mars 2016 s. 65)

“I evolusjonspsykologen William von Hippels bok om utviklingen av gruppeidentiteter og sosial intelligens, *The Social Leap* (2018), løfter han frem fortellingene rundt våre forfedres bål, som helt avgjørende. Fortellerkunst kunne flytte oppmerksomheten fra mer umiddelbare behov, økonomi og sosiale forhold – og over til forståelse av bredere mønstre, regler og lærdommer for å oppnå et godt og dydig liv i sitt fellesskap. Trolig har vi også gjennom evolusjonær seleksjon ervervet en tendens til å verdsette en god fortelling, mener han. Joseph Henrich, professor og evolusjonsbiolog, forklarer i boka *The Secret of Our Success* (2015) hvordan gode fortellinger repeteres og respekteres. Fortellingen skaper en felles emosjonell opplevelse; en virkelighetsforståelse og delt kunnskap om hvordan man skal møte verden. Kort oppsummert: Spørsmål om hvem vi er, hvilke verdier som

definerer oss, kommer før spørsmål om politisk organisering. Kanskje kan dette også forklare hvorfor både Bibelen og Koranen evner å fange menneskers oppmerksomhet gjennom århundrene.” (*Morgenbladet* 16.–22. februar 2024 s. 20)

Betegnelsen “homo narrans” brukes om den fellesmenneskelige egenskapen det er å fortelle og slik oppnå sosial samhandling. “[T]he concept of homo narrans (“the human being that tells stories”) was introduced by the great German folklorist Kurt Ranke [...] for Ranke the telling of stories was “a basic human need ... to perceive the world in the fullness of its contents and functional dimensions in order to be able to tell about it. Every narrative research has to start from this universal human precondition”. For Ranke, any study of narration should start with this universal human precondition.” (<https://homonarranseng.wordpress.com/what/>; lesedato 24.05.22)

“[N]arratives can indeed ‘do things’, they have multiple uses. They can, for example, entertain us, inform us, instruct us, scare us, seduce us, humiliate us, warn us, initiate us, exhort us, persuade us, testify for or against us, and so forth. Furthermore, we judge them as successes or failures based on the extent to which they perform these tasks effectively.” (David Rudrum i Pier og Landa 2008 s. 270)

“There appears to exist another broad type of narrative, what I will tentatively call “process narration,” which is employed as a more descriptive and neutrally informative way of tracing and communicating developments, processes or changes without necessarily raising expectations of surprising or unpredictable turns or deviations. Process narration seems to be used, for example, in the natural sciences, in historiography, in lawsuits, but also in such informative genres as recipes and instruction manuals (to be sure, historical developments and court cases may take dramatic turns, but need not do so, and are thus not a necessary prerequisite).” (Peter Hühn i Pier og Landa 2008 s. 145)

“[N]arrative furnishes a powerful technology for building models of action sequences. Such models enable storytellers and story-interpreters to assess the motivations, structure, and consequences of actions by varying perspectival and attitudinal stances toward those actions and the situations in which they occur. Narrative can also be used to manipulate time-scales so as to compress or elongate chains of events, and to reorder events in ways that allow for targeted assessments of particularly salient links within those chains; to cluster together – or ‘emplot’ – discrete behaviors into goal-directed patterns of action, [...] and to generate and cross-compare counterfactual scenarios that allow the domain of the actual to be profiled against a larger universe of possibilities” (David Herman sitert fra Luther 2017 s. 69).

“Det er aldrig givet på forhånd, hvilke narrativer, vi skal bruge til at forklare og forstå verden med. Tværtimod er det noget, vi altid i de enkelte situationer er med til at forhandle om i samvær med andre. Dette skal naturligvis ikke forstås sådan, at

hvem som helst af os bare kan opstille helt alternative fortællinger om, hvordan vores virkelighed hænger sammen. Tværtimod skal det forstås sådan, at vi altid allerede forstår den situation, vi befinder os i, ved hjælp af mere eller mindre alment accepterede fortællinger om, hvad vi er der for, hvem der gør hvad, hvordan og hvorfor. Men at disse fortællinger ikke er “naturlige” i betydningen uforanderlige og “sande”, men netop er skabt af mennesker og derfor også kan påvirkes og ændres. Vores brug af narrative forståelser knytter sig til de konkrete sammenhænge, vi indgår i. Man siger derfor, at vores brug af narrativer er socialt og kulturelt betinget og situeret. Begrebet “narrativ” udtrykker, at vores forestillinger om verden og om, hvad der er sandt og rigtigt, ikke er evige sandheder, men båret af både situationelle og sproglige forhold, og det vil bl.a. sige af følelsesmæssige figurer og symboler i vores sprog og vores brug af det. På et overordnet videnskabsteoretisk niveau markerer den narrative orientering derfor et kritisk opgør med ideen om, at vores bevidsthed og erkendelse opererer logisk, lovmæssigt og rationelt. Tværtimod har man indenfor den narrative psykologi en skærpet kritisk interesse for sprogets og erkendelsens narrative/fortællende funktioner og betydningen heraf for, hvordan vores tænkning og bevidsthed fungerer.” (Peter Busch-Jensen i <https://www.leksikon.org/art.php?n=5049>; lesedato 25.05.21)

“Interests are often distinguished from values, although the line dividing them is not sharp. Values are broad general preferences for behavior and outcomes that have an intrinsically moral content. They are such things as integrity, loyalty, fairness, generosity, justice, and freedom. Narrative is central both to establishing our core values and to framing issues in terms of those values. [...] society uses narrative to convey its core values.” (Frederick W. Mayer i <https://watermark.silverchair.com/145757898.pdf>; lesedato 26.09.24)

“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)

I boka *Acts of Meaning* (1990) skriver Jerome S. Bruner at mennesket “have a “readiness” or disposition to organise experience in a narrative form.” (<https://journals.hioa.no/index.php/formakademisk/article/view/744>; lesedato 13.11.19) “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)

“[I]t is through narrative that we create and re-create selfhood, that self is a product of our telling and not some essence to be delved for in the recesses of subjectivity. There is now evidence that if we lacked the capacity to make stories about ourselves, there would be no such thing as selfhood. Let me offer this evidence. A neurological disorder called dynarrativia, a severe impairment in the ability to tell or understand stories, is associated with neuropathies like Korsakov’s syndrome and Alzheimer’s disease. [...] The emerging view is that dynarrativia is deadly for

selfhood. Eakin cites the conclusion of an unpublished paper by Kay Young and Jeffrey Saver: "Individuals who have lost the ability to construct narratives have lost their selves." The construction of selfhood, it seems, cannot proceed without a capacity to narrate. Once we are equipped with that capacity, we can produce a selfhood that joins us with others, that permits us to hark back selectively to our past while shaping ourselves for the possibilities of an imagined future. We gain the self-told narratives that make and remake our selves from the culture in which we live." (Bruner 2002 s. 85-87)

"Several years ago, I joined a few colleagues in studying the bedtime soliloquies of an irrepressible American child, Emmy, recorded by her parents on a hidden-under-the-bed tape recorder in the years before Emmy reached the age of three: tapes of Emmy musing to herself after she was alone in bed and before she fell asleep. The soliloquies were not just about the routines of the day; she seemed drawn to the unexpected, to things that had surprised her or caught her unprepared. These little surprises would start her off on comments about how she had coped with their likes in the past or would cope with them tomorrow. So intent was she on getting her stories right that we came to believe her progress in acquiring language was driven by some sort of narrative energy. In some way Emmy seemed to know what a story required for its telling even before she had the grammar needed to tell it right. It was as if a narrative sensibility were guiding her search for the right syntactic forms." (Bruner 2002 s. 32)

Det finnes "overordnede kulturelle fortællinger, som de fleste af os kender og som på forskellig vis har været med til og fortsat er med til at forme vores handlemønstre, selvforståelser og omverdensrelationer. Disse narrativer er imidlertid ikke stive og fastlåste fortolkningskemaer, der alene former vores tænkning og handlen. De er også fleksible og foranderlige i og med, at narrativer jo ikke bare er til uafhængigt af os mennesker, men netop er til i kraft af os mennesker; i af at vi hele tiden bruger dem i vores hverdag, f.eks. når vi prøver at forstå og beskrive, hvem vi selv og andre er. Derfor er vi hele tiden med til at tolke på de eksisterende narrativer, med til at forme og forandre dem og herigennem også med til at udfordre dem, ved at fortælle andre historier og fortællinger om virkeligheden." (Peter Busch-Jensen i <https://www.leksikon.org/art.php?n=5049>; lesedato 25.05.21)

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." Jamfør "newsworthiness": "Newsworthiness is the term

used to describe whether or not a topic is interesting enough for people to want or need to know.” (<https://www.cbcmd.edu/College-Communications-guide/Services/Media-services/News-worthy.aspx>; lesedato 10.06.21)

“[N]arrativity should be distinguished from what is sometimes called reportability or tellability (what makes a narrative worth telling, interesting, appealing in a given context).” (Gerald Prince i Grünzweig og Solbach 1999 s. 47-48) “In a Monte Python skit parodying the news, the (faux) newscaster intones in best BBC newscaster voice (I paraphrase from memory), “A man has barricaded himself in his house. However, he is unarmed, and no one is paying any attention.” [...] this is not a story, at least not a very good one. Monte Python is playing against our concept of what a story is, particularly our conventions for news stories. Missing are the essential elements we expect in a story: plot, character, and meaning.” (Mayer 2014)

“Visitors arrive and cannot be stopped from telling what happened on the journey; others give accounts of their experience at different moments of their lives. But if these are frequent or prolonged, the tellers run the danger of being described as bores or, worse, old bores. The phrase “As I remember ...” is the one most likely, at least in literate cultures, to enlarge the generation gap, to raise the level of age discrimination, and to send a shudder down the back of those whose youth in and of itself prohibits the luxury of such reminiscences.” (Goody 2000 s. 67)

“Why do we naturally portray ourselves through story, so naturally indeed that selfhood itself seems a product of our own story making? [...] a set of reminders about how to tell or write a good story. Something like:

1. A story needs a plot.
 2. Plots need obstacles to goals.
 3. Obstacles make people reconsider.
 4. Tell only about the story-relevant past.
 5. Give your characters allies and connections.
 6. Let your characters grow.
 7. But keep their identities intact.
 8. And also keep their continuities evident.
 9. Locate your characters in the world of people.
 10. Let your characters explain themselves as needed.
 11. Let your characters have moods.
 12. Worry when your characters are not making sense – and have them worry, too.”
- (Bruner 2002 s. 70-72)

I *Poetikken* skriver den greske filosofen Aristoteles at gode fortellinger har komplikasjoner (“désis”), vendepunkter (“peripeteia”, “metábasis”) og løsninger (“lysis”).

Mange fortellinger har dette forløpet:

1. En hendelse eller en person forstyrrer likevekten i utgangssituasjonen
2. Det dukker opp en mangel
3. En hovedperson/helt forsøker å bøte på denne mangelen (Charles og Williame 2009 s. 28)

“The Bulgarian narratologist Tzvetan Todorov argued that a narrative operates a system with its own internal logic or grammar. [...] An adapted and expanded schema based on Todorov’s ideas follows:

1 *Exposition* – the initial equilibrium, a state of normality, stability, social order.

2 *Disruption* – a causal event by an agent of change creates a dis-equilibrium, upsetting the initial state of affairs, creating a lack, a problem or a quest.

3 *Complication* – a series of obstacles occur, which continues the state of dis-equilibrium.

4 *Climax* – dramatic highpoint of conflict, excitement or tension, followed by release.

5 *Resolution and closure* – main protagonist resolves the problem, obtains goal, fulfils desire or lack, restores order and instigates a revised equilibrium as the story ends.”

(Gillespie og Toynebee 2006 s. 97)

Nesten alle fortellinger rommer en konflikt. “At the heart of drama lies conflict: conflict between individuals, conflict within societies, conflict with the external world, conflict within the heart. All these forms of conflict, in one way or another, are driven by conflicts of moral values, and thus ethical conflict is at the very center of the driving impulse behind all the narrative art forms.” (Hrezo og Parrish 2010 s. 1) Konflikten skal følelser og mellommenneskelige reaksjoner.

“[T]he narrativity of a text depends on the extent to which that text constitutes a doubly oriented autonomous whole (with a well-defined and interacting beginning, middle, and end) which involves some kind of conflict (consider “The cat sat on the mat” versus “The cat sat on the dog’s mat”)” (Gerald Prince i Grünzweig og Solbach 1999 s. 45).

“As everyone from Aristotle to Kenneth Burke has noted, the impetus to narrative is expectation gone awry – peripeteia as the former called it, Trouble with a capital *T* as the latter did.” (Bruner 2002 s. 28 og 31) “Kenneth Burke proposed [...] that,

at a minimum, a story (fictional or actual) requires an Agent who performs an Action to achieve a Goal in a recognizable Setting by the use of certain Means – his dramatic Pentad, as he called his grammar. What drives a story is a misfit between the elements of the Pentad: Trouble. It can be a misfit between Agent and Action, Goal and Setting, any of the five elements of the Pentad. [...] It is the conversion of private Trouble (in Burke's sense) into public plight that makes well-wrought narrative so powerful, so comforting, so dangerous, so culturally essential." (Bruner 2002 s. 34-35)

"Events can be classified into two main kinds: those that advance the action by opening an alternative ('kernels') and those that expand, amplify, maintain or delay the former ('catalysts')" (Rimmon-Kenan 1985 s. 16).

"As has frequently been pointed out, there is much in contemporary Hollywood cinema that repeats or retains features of classical cinema. Often, the basic dramatic structure remains the same: a problem to be solved, a crime to be investigated, a disaster to be averted, an injustice to be avenged, a missing object or person to be restored to its rightful owner; still prevalent is also the single protagonist, facing antagonists and relying on benevolent or ambiguous helpers" (Elsaesser 2017).

En vanlig betydning av ordet *diegetisk* er alt som er innenfor et fiksjonsunivers (i motsetning til det som er utenfor tekstens verden), men det finnes også andre betydninger av ordet. Det diegetiske er det som fortelles, mens det mimetiske er det som vises. Det diegetiske blir gjengitt på en fortellende måte, mens det mimetiske blir mer direkte vist fram.

I del 3 av *Staten* brukte Platon det kjente eposet *Iliaden* av Homer som eksempel for å skille mellom (1) der Homer forteller i 3. person ("han kastet spydet"), kalt *diegesis*, og der en person har ordet ("jeg kastet spydet"), kalt *mimesis* (Canvat 1999 s. 42). I eposet brukes begge fortellemåtene.

"*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)

John Frow formulerer det som “a simple and universal logical distinction, that between narration and dramatic imitation, *diégésis* and *mimesis*” (Frow 2015 s. 68). “A diegetic narration is the verbal storytelling act of a narrator. As the definition indicates, diegetic narration presupposes language, either oral or written [...] Mimetic narration is exemplified by all dramatic arts: movies, theater, dance, and the opera.” (Ryan 2004 s. 13)

“ ‘Showing’ is the supposedly direct presentation of events and conversations, the narrator seeming to disappear (as in drama) and the reader being left to draw his own conclusions from what he ‘sees’ and ‘hears’. ‘Telling’, on the other hand, is a presentation mediated by the narrator who, instead of directly and dramatically exhibiting events and conversations, talks about them, sums them up, etc.” (Rimmon-Kenan 1985 s. 107)

Sjangrer kan knyttes til forskjellige typer fortalte handlinger (handlingsarrangementer/plott) 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 | 20. Wretched Excess |

(her sitert fra Berger 2002 s. 46).

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 Brunson og Spigel 2008 s. 229)

Den amerikanske journalisten og forfatteren William Wallace Cook utviklet på 1920-tallet et system han kalte *Plotto*. Han presenterte det i en bok på over 300 sider. “According to Cook, there are a whopping 1,462 plots, all of which he laid out in his 1928 book, *Plotto: The Master Book of All Plots*. [...] the book came out of Cook’s need to sustain a punishing writing pace: In one year, 1910, he churned out more than a book a week. [...] *Plotto* looks like an algebra book at first: Protagonists A and B, and their numerically designated friends, rivals and relatives all combine and compete in pursuit of love, money, success and sometimes even a mysterious item X. Each plot is cross-referenced with other plots that combine well with it. For example, here’s plot 1,258: “B, a woman criminal arrested by A-6, a detective, seeks to effect her escape by artful strategy.” Cook notes that this can be preceded by plots 448 and 1,309b, and followed by 3b, 10a, and 16a – which involves A-6 finally catching up to B, but then falling in love with her. Cook, like many pulp novelists of the day, clipped ideas straight from the headlines. [...] “It was sort of like a filing cabinet with all these plot elements,” he says. Some of the plots are just plain wacky. In plot 227, “B is unable to marry A because her father, F-B, in using B for his subject in a scientific experiment, has instilled a poison into her blood.” [...] it was actually quite influential in its day – and not just to aspiring novelists. A young Alfred Hitchcock, just getting started as a silent film director in Britain, sent away for a copy. [...] associated with movies, as much as with novels. [...] Erle Stanley Gardner, who wrote the Perry Mason books, said that he basically learned about plotting from *Plotto*.” (Paul Collins i <https://www.npr.org/2012/02/19/146941343/plotto-an-algebra-book-for-fiction-writing?t=1634462096983>; lesedato 17.06.22)

“Cook laid out the whole business in a chart. There were 15 “A” clauses (protagonists or heroes), 62 “B” clauses (basic varieties of conflict), and 15 “C” clauses (things which could happen in the end). Clauses could be interchanged to make virtually an infinite number of plot variations, and clauses could be “compounded” or strung end-on-end to produce a story of any length. In simplest form, a plot would be phrased in the broadest generalities:

“(“A”) A person subjected to adverse conditions, (“B”) seeking to overcome personal limitations in carrying out an enterprise, (“C”) meets an experience whereby error is corrected.”

Cook went from generalities to specifics, subdividing his categories into literally thousands of event sequences; and as a result the above plot might grow into:

“A is crude, unhandsome and repellent to the ladies, although he desires to be a gallant. A receives from A-7 (a male inferior) a small object of mystery, X, which A-7 declares will make him redoubtable in love. A takes X and fares forth to try it.

A, involving himself recklessly in matters he does not understand, succeeds only in making himself ridiculous. A, staring at X, a peculiar idol that has a strange fascination, falls under a spell which leads him to believe certain events are transpiring – events that are partly true but mostly grotesquely false. A's imagination leads his mind astray, and in seeking emancipation from fancied misfortune he is plunged into real misfortune; however, given all he thought necessary for his happiness, he finds there is still something lacking – something in himself.”

Obviously, *Plotto* did not write stories for the aspiring author. It did provide a skeleton which the writer had to visualize in human terms. The “Plottoist,” as Cook called the user, did not arrive at story ingredients by chance, and he was not told to write a synopsis out of whatever came up. Instead, he had to page back and forth from number to number through various complexities of the subdivisions until some combination of suggestions struck fire in his imagination and sent him into a story in which he should change and amplify the suggestions, taking care to adhere to the basic structure of plot.” (Fugate og Fugate 1980 s. 133-134)

Den amerikanske bestselgerforfatteren Erle Stanley Gardner justerte *Plotto*-systemet etter sine egne behov. “He had been working on development of a formula for the mystery story. He converted the twelve ingredients he had isolated to date into a series of “plot wheels,” one for each decision step in plotting with specific examples of facts, characters, and events radiating from the centers as spokes. By laying these wheels out before himself in juxtaposition, he could turn them to various combinations either to obtain imaginative stimulus or to analyze a plot which he had in progress. Cutting the disks out of manila file folders, he made six large wheels (approximately eight inches in diameter):

Acts of Villainy as Story Base

Contact with Act of Villainy

Simple Conflicts Against Villain

Complicating Circumstances

Further Complications

Solution

And six small wheels (approximately four inches in diameter):

Setting

Motive

Hostile Minor Characters Who Function in Making Complications for Hero

Intended Escape

Blind Trails by Which Hero Is Mised or Confused

General Incidentals to Main Plot by Which Suspense Is Obtained

It is doubtful if Gardner seriously used his plot wheels to contrive stories other than for experimental analysis of plot ingredients. We could find no evidence of stories plotted or written as result of their use. Gardner's criticism of “machine”-derived

plots was that they were “simply event combinations.” The plot wheels were only a step in the development of his formulae for writing mysteries, the most important of which, “The Fluid or Unstatic Theory of Plots” [...] incorporated and elaborated the ingredients used in the plot wheels.” (Fugate og Fugate 1980 s. 135-136)

“As Chibnall writes, “you can put six reporters in a court and they can sit through six hours of court verbiage and they’ll come out with the same story” (1981, 86). While reporters might like to think this kind of congruence is somehow inherent in the events covered, the more plausible explanation is that it is a consequence of journalists’ grasp of established narrative conventions. For example, Sibbison (1988a) concluded that mainstream publications like *Newsweek*, the *Los Angeles Times*, and the *Boston Globe* consistently cover medical stories according to the conventions of the “medical breakthrough story” even when such an approach cannot be justified by the facts – much as tabloids often do.” (Bird 1992 s. 191-192)

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 (ekstern fortellerposisjon) og personal forteller (intern fortellerposisjon). 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).

Ved bruk av ekstern fortellerposisjon er ikke fortelleren en aktør i eller på annen måte del av den verdenen som handlingen foregår i. Intern fortellerposisjon er derimot når fortelleren befinner seg inne i den verdenen der handlingen skjer.

Den aural forteller har ofte preg av en upersonlig, kollektiv stemme som taler på vegne av samfunnet, mens jeg-fortelleren er et “vitne” som signaliserer personlig erfaring og autenticitet i det opplevde (Hillen 2007 s. 16). “Jeg-fortelleren kan være en centralt placeret person, aktivt deltagende i handlingen. Han kan være en perifert placeret tilskuer til begivenhetene. Endelig kan tankeforløb, psykiske kriseforløb i hans bevidsthed være så stor en del af teksten, at andre personer i fiksjonen får underordnet interesse.” (Brandt-Pedersen og Rønn-Poulsen 1980 s. 157)

Med en personal, subjektiv forteller kan det være som om hendelsene ikke har betydning i seg selv, men bare den betydning som fortelleren finner, eventuelt ufrivillig eller ubevisst (Hillen 2007 s. 22).

Deiktiske ord er ord som “nå”, “her”, “dit” og “du”. Det er ekstremt kontekst-avhengig hva slike ord sikter til. En fortellemåte som har blitt kalt “deiktisk absolutt” (“déictique absolu”; Daniel Delbrassine i <https://books.openedition.org/pur/41349>; lesedato 01.03.24) innebærer at fortelleren er et jeg (en 1.-personsforteller) som gjengir noe som i fortellingen foregår her og nå. Altså: jeg + her + nå, som om det var en direkte, umiddelbar gjengivelse av noe mens det skjer, mens leseren leser. Et eksempel er den prisvinnende ungdomsromanen *Josh* (1971) av australske Ivan Southall, som handler om en ung gutt som blir et mobbeoffer.

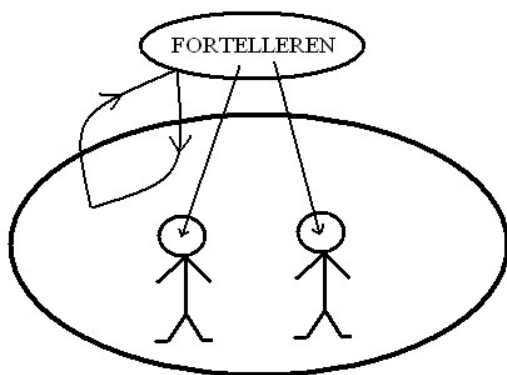
Dette er noen muligheter med autorale og personale fortellere:

1. Autoral 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 aprildagen.”

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” (siteret 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).

I sine romaner har engelske Fay Weldon fortellerkommentarer underveis: "Weldon does it by busting into the narrative to comment, usually derisively, on a social world run amok. "Nothing surprises me anymore," she'll muse when a character behaves badly; or "Blame the gods of misrule," she'll instruct when the plot gets wildly chaotic. Weldon harangues us. It's her pointed, blaming finger that makes her books so uniquely perverse – and peculiarly exhilarating, because she's so ideologically incorrect in her excoriations [dvs. hardhendte behandling] of domestic messes." (Claire Dederer i <https://slate.com/culture/2005/01/fay-weldon-s-mantrapped.html>; lesedato 09.10.20)

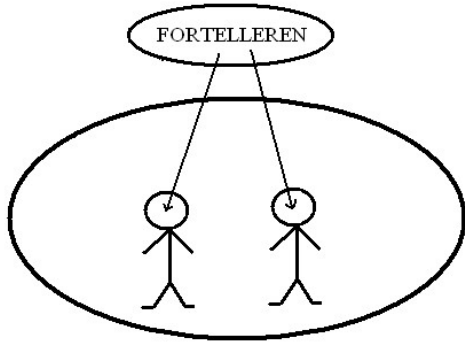
Den spanske ridderromanen *Amadís fra Gaula* ble til i senmiddelalderen og svært populær på 1500-tallet. "Like all good storytellers, the author constantly changes the focus of the tale, and action moves rapidly back and fore between the characters. These sudden changes often occur in mid chapter and are signaled by formulaic expressions. For instance, Book I, 15, begins in the court of King Lisuarte where Amadís identifies himself to the King and Queen as the son of King Perión. Then suddenly we read: "Here the author leaves off talking about this and returns to Galaor..." and we are whisked back to the adventures of Galaor, interrupted at the end of Chapter 12 (which ended with "Here the author stops telling about this (about Galaor) and turns back to Amadís, and Galaor's story will be told in its place.") Such formulaic expressions abound in the book and are typically used by minstrels or storytellers in oral transmission to create suspense. They are used to remind listeners or readers of some past event or create expectation about future events. In addition, in an age when silent reading was still a relatively rare activity and most people couldn't read, storytellers brought their audiences "closer" to the text by addressing them directly. They personalize the text making the story an experience shared exclusively between storyteller and audience: *Como ya se vos dixo* ("As you were told"), *ya oístes* ("you've already heard"), *como se os ha en el comienço deste libro contado* ("as you were told at the

beginning of this book”), *quiero que sepáis* (“I want you to know”), *Lo que del* (i.e. Galaor), *avino adelante se contará* (“what happened to him (Galaor) will be told later on”), *sabed que* (“know that”), *pero dexemos agora esto y tornemos al Rey* (“but let’s leave this now and return to the King”).” (Margaret T. Gibson og Jonathan J. Gibson i <https://www.spainthenandnow.com/spanish-culture/amadis-of-gaul-what-is-it-about>; lesedato 26.11.21)

I romanen *The Nine Wrong Answers* (1952) av amerikaneren John Dickson Carr “we’re treated to a chess game between the author and the reader. At nine points throughout the novel, Carr sheds the convention of story telling and provides footnotes that speak directly to the reader. Each aside serves as a guide, assuring you that if you were to jump to a predictable conclusion, you would be wrong (hence the book’s name). [...] Bill Dawson, down on his luck in America, is convinced to travel to England to impersonate Larry Hurst in exchange for a handsome payment. Larry stands to inherit a sizable fortune from his uncle Gaylord, who he hasn’t seen since he was a boy. The uncle, who was a cruel prankster when Larry was young, has one stipulation – Bill (pretending to be Larry), must visit weekly for 6 months. During that time, Bill is openly informed, Gaylord will attempt to murder him. [...] *The Nine Wrong Answers* is ultimately all about the title – the nine instances where Carr speaks directly to the reader. Although his comments can appear to provide clarity, they actually add to the puzzle by ruling out obvious conclusions. Through these nine footnotes, Carr constructs a mystery that goes beyond the simple confines of the plot presented directly by the narrative. The comments force the reader to focus on details that may not have jumped out otherwise.” (<https://thegreencapsuleblog.wordpress.com/2016/12/05/the-nine-wrong-answers/>; lesedato 22.08.24)

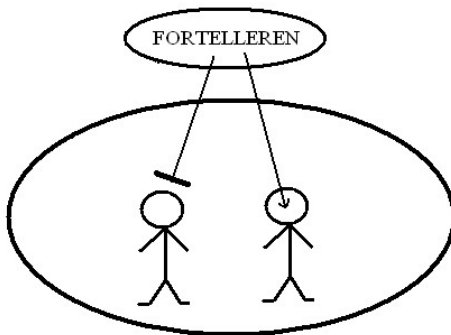
1b) Helt, men tildekt allvitende forteller:

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.”



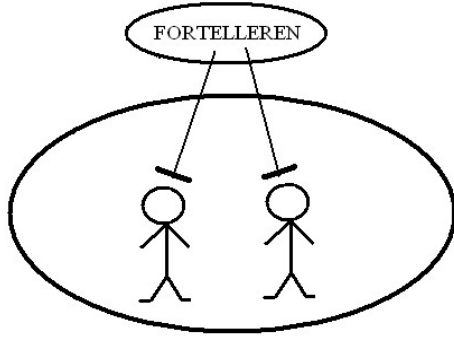
1c) Delvis allvitende forteller:

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 glupt 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 filmlerretet. 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.”



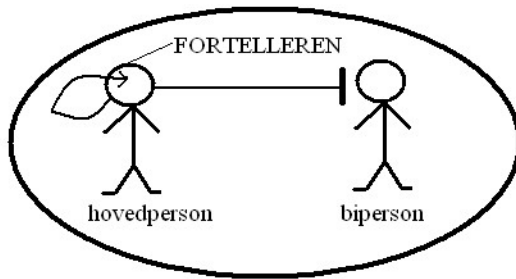
Den japanske forfatteren Haruki Murakamis roman *After Dark* (2004, på norsk 2007) har noen kapitler der fortelleren framstår som et filmkamera som beveger seg rundt i rommet og gjengir hva som ses. Et eksempel er begynnelsen på kapittel 2, der kamera-metaforen er eksplisitt: “Det er mørkt i rommet. 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:

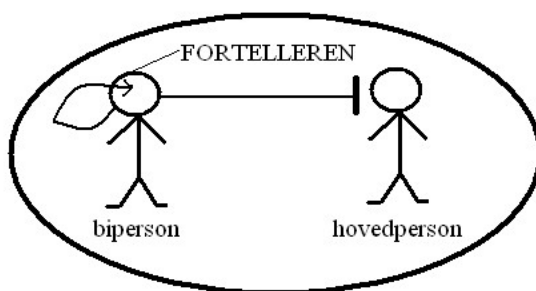


Fortelleren kan gjette bipersonenes tanker og følelser eller høre hva bipersonene selv sier om sine tanker og følelser, men fortelleren har ikke direkte innsikt i bipersonenes indre verden slik en aural forteller kan ha.

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 insekten 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. Et annet eksempel er den amerikanske forfatteren Jeffrey Eugenides' roman *The Virgin Suicides* (1993), om fem søstre som alle begår selvmord. Historien blir fortalt av noen gutter som observerer det som skjer helt utenfra, blant andre en nabogutt som ser mot søstrenes hus med kikkert. “In the

end we had pieces of the puzzle, but no matter how we put them together, gaps remained, oddly shaped emptiness mapped by what surrounded them, like countries we couldn't name.” (s. 246). Nabogutten famler i forsøket på å forstå jentene og deres virkelighetsoppfatning.

Marit Eikemos roman *Team Tuva* (2021) “er sentrert rundt en veletablert, men også vinglende kvinne i slutten av trettiårene, som vi her ser gjennom bipersonene i hennes liv. Treneren, psykologen, snekkeren og flere andre forbindelser fører ordet i de ulike kapitlene, mens Tuva selv blir kjernen leseren skal forsøke å forstå. [...] Det er ikke venner og familie som kommer til orde her, men de som på ulike måter utøver samfunnets funksjoner rundt henne.” (*Morgenbladet* 8.–14. oktober 2021 s. 49)

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 (også kalt 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 flager 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 autorial 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)

I den franske forfatteren Marie Madeleine de La Fayette's roman *Prinsessen av Clèves* (1678; på norsk 2000) er det både korte og lange tekstsekvenser med indre monolog. Prinsessen lever i et fornuftsekteskap og elsker en annen mann. De indre monologene kommer vanligvis når hun befinner seg i en emosjonell krise og er i ferd med å bli blind av lidenskap. Hun prøver da å få kontroll over seg selv og reflekterer over sitt liv. De indre monologene følger ofte dette mønsteret: følelse, refleksjon, avgjørelse (Garapon 1988 s. 63-64).

“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)

“The modern reader, accustomed to stories which ‘tell themselves’ or to novels which take place within the confines of a single consciousness, tends to regard the intrusive omniscient narrator with condescension, even with scorn. Our relativism makes us suspicious of the all-seeing creator who does not attempt to disguise his presence or withhold his judgment. Flaubert, James and their critics (especially these last) have extinguished what Sterne called the ‘sunshine’ of the novel; authorial digressions, generalizations and commentaries are out of favour.” (Lock 1967 s. 51)

Modernismens romanforfattere avskaffet “fortelleren som en guddommelig oppsiktsperson, som ser inn i hodeskallene til heltene og hvert øyeblikk kan vite nøyaktig hva som foregår i dem” (Kofler 1970 s. 118).

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)

I spillefilmen *Verdens verste menneske* (2021; regissert av Joachim Trier) “er den allvitende fortellerstemmen, som gjerne ytrer sine betraktninger kun nanosekunder før ordene uttales av Julie, brukt med humoristisk effekt” (*Morgenbladet* 15.–21.oktober 2021 s. 39).

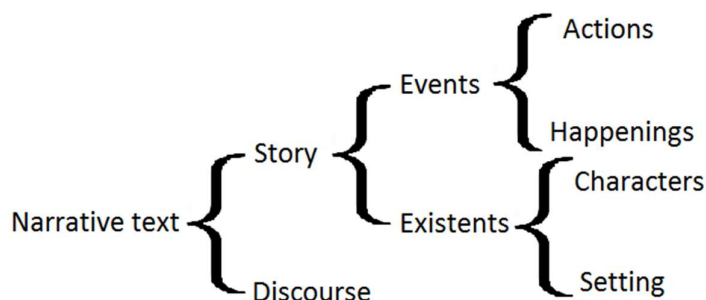
En annen skillelinje i narratologien er mellom historie (“story” på engelsk) og fortalt handling (“plot” på engelsk). Historien kalte de russiske formalistene for “fabula”, den fortalte handlingen for “syuzhet”. For Boris Tomashevskij betydde fabula forbindelsen av hendelsene i deres egentlige tidsrekkefølge, 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).

“[T]he Formalist study of narrative was based on a distinction between the events on the one hand and the construction on the other, between the *fabula* and the

syuzhet. *Fabula* (the ‘story’) refers to the chronological sequence of events, and *syuzhet* (the ‘plot’) to the order and manner in which they are actually presented in the narrative.” (Ann Jefferson i Jefferson og Robey 1986 s. 39)

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)

“I posit a *what* and a *way*. The *what* of narrative I call its “story”; the *way* I call its “discourse.” ” (Chatman 1988 s. 9) “Structuralist theory argues that each narrative has two parts: a story (*histoire*), the content or chain of events (actions, happenings), plus what may be called the existents (characters, items of setting); and a discourse (*discours*), that is, the expression, the means by which the content is communicated. In simple terms, the story is the *what* in a narrative that is depicted, discourse the *how*. The following diagram suggests itself” (Chatman 1988 s. 19):



“[S]tory in one sense is the continuum of events presupposing the total set of all conceivable details, that is, those that can be projected by the normal laws of the physical universe. [...] If in one sentence we are told that John got dressed and in the next that he rushed to an airport ticket counter, we surmise that in the interval occurred a number of artistically inessential yet logically necessary events: grabbing his suitcase, walking from the bedroom to the living room and out the front door, then to his car or to the bus or to a taxi, opening the door of the car, getting in, and so on. The audience’s capacity to supply plausible details is virtually limitless, as is a geometer’s to conceive of an infinity of fractional spaces between two points. Not, of course, that we do so in normal reading. We are speaking only of a logical property of narratives: that they evoke a world of potential plot details, many of which go unmentioned but can be supplied. The same is true of character.” (Chatman 1988 s. 28-29)

“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) Plott 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)

Plott 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.

“ ‘Story’ designates the narrated events, abstracted from their disposition in the text and reconstructed in their chronological order, together with the participants in these events.” (Rimmon-Kenan 1985 s. 3) 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 hendingene 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).

Den engelske dikteren Robert Brownings epos eller versroman *The Ring and the Book* (1868-69) har en historie “taken from a book found by Browning at a Florence bookstall, *The Old Yellow Book*, the story of a sensational murder and trial in Rome in 1698. The twelve books of Browning’s poem describe the finding of the book, and give an account of the murder in ten books, followed by a conclusion. What makes the central ten books unique is that they are a series of monologues spoken by central figures in the murder and subsequent trial, so that the poem has no plot, but is instead a series of reports of the same events, each slanted in its own way. [...] The whole poem of over twenty-one thousand lines [...] the reader must read it as a philosophical and psychological narrative rather than a detective thriller.” (Merchant 1986 s. 69-70)

Brownings *The Ring and the Book* er en kriminalhistorie fortalt først av morderen, så av ofrene, forsvarerne osv., med til sammen ni ulike perspektiver og oppfatninger. Verket er et “more than 20,000-line poem [...] The work, considered to be his greatest, was based on the proceedings of a Roman murder trial in 1698. Each of the 12 books consists of a dramatic monologue in the voice of a different character involved in the story.” (<https://www.britannica.com/topic/The-Ring-and-the-Book>; lesedato 08.09.21) Browning “had been mulling over the narrative since 1860, when he bought in a Florence flea market the old Yellow Book itself, an account of the trial and execution of Count Guido Franceschini for the murder of his wife and her parents in 1697. [...] the plot is about a domestic murder: the selfish count marries for money, considers himself deceived, mistreats his virtuous wife until she runs away with a priest, and then in rage kills her and her family when he learns she is pregnant, in fact with his own child. He is then tried and sentenced to death. It is told by means of nine dramatic monologues, representing in turn the various opinions of the Roman crowd, the stories of the principal protagonists (count, wife, priest) the notoriously tedious prognostications of the two lawyers in the case, and at the end the majestic monologue of the Pope, Innocent XII, who against expectations refuses to spare Guido from the scaffold.” (Robin Ward i <https://reaction.life/favourite-book-ring-book-robert-browning/>; lesedato 08.09.21)

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). Romanen *Chance* (1913) av den britiske forfatteren Joseph Conrad overlater mye til leseren når det gjelder kronologien. Leseren må plassere de mange scenene som skildres, i tid i forhold til hverandre (Arnold Berleant i <https://books.openedition.org/pur/181352>; lesedato 17.04.24).

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).

Frampek er ikke nødvendigvis det samme som prolepse. Et frampek kan være et lite hint, mens en prolepse forteller om én en flere hendelser som skal finne sted senere på tidslinjen enn der leseren eller seeren befinner seg. Et eksempel: “Hun visste ikke da at denne dagen i framtiden skulle stå for henne som den siste dagen i hennes barndom, den dagen hun måtte bli voksen.”

I den franske spillefilmen *I fiendens nærhet* (2007; regissert av Florent-Emilio Siri), som handler om Algerie-krigen, vises et par ganger en kort sekvens av noe som tilhører framtiden, den framtiden som utgjør slutten av handlingen i filmen. Hver av prolepsene viser i noen få sekunder en gruppe mennesker som beveger seg, i et svært uskarpt bildefokus. Når hovedpersonen dør på slutten av filmen, forstår seerne hvem disse menneskene i uskarpt bilde er. Det er en gruppe algirske motstandsmenn som nærmer seg for å se hovedpersonen dø av det skuddsåret de har gitt han. Bildet er uskarpt fordi hovedpersonen er dødelig såret og det er sterkt sollys.

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.

I den kanadisk-franske forfatteren Nancy Hustons *Bruddlinjer* (på norsk 2008) “er kronologien fullstendig snudd på hodet og vi følger først gutten, deretter hans far, før vi når frem til guttens farmor og, til sist, oldemoren. [...] Alle de fire karakterene opptrer som selvstendige fortellere av sin egen historie, og alle er seksåringer på fortellertidspunktet. Det er seksåringer med en sofistisert tilnærming og et perspektiv som er mer voksent enn alderen skulle tilsi. Karaktertegningenes substans øker med plasseringen de har i generasjonshierarkiet. Den eldste skikkelsen har den lengste historien, og idet hun introduseres som fortellerstemme i slutten av romanen, er hun allerede behørig gestaltet. Det er en teknisk utfordrende struktur forfatteren har begitt seg inn på. Den reverserte kronologien er krevende å forholde seg til også for leseren, i hvert fall medfører den en del kognitivt ekstraarbeid. Forbindelseslinjene må etableres i etterkant: Det blir leserens ansvar å sammenkoble, relatere og skape forgreninger. Leseprosessen er slik sett en illustrerende metafor for hjernens egen funksjonsmåte.” (Vigdis Ofte i *Morgenbladet* 18.–24. juli 2008 s. 33)

I den danske romanen *Om utregning av omfang* (2022) av Solvej Balle er det hver eneste dag 18. november i hovedpersonen Tara Selters liv. Hun må leve gjennom den samme datoen dag etter dag flere tusen ganger. “Tara gjør interessante forsøk på å iscenesette sine egne årstider, selv om hun er smertelig klar over at datoen er 18. november hver bidige dag. Hun reiser hjem til foreldrene og får dem med på en for tidlig julefeiring med gaver, kalkun og alt tilbehør. Hun spretter champagne til “nyttår”, og opplever “januar- og februarvinteren” ved å oppsøke kalde, snørike, nordiske byer. “Våren” oppsøker hun lenger sør, i England og Frankrike. Hun befinner seg i Tyskland når hun merker at hennes iscenesatte november umiskjennelig nærmer seg, og hun erkjenner omsider det løgnaktige i bestrebelsene på å slippe ut av tidsbeholderen.” (<https://www.dagbladet.no/bok/fanget/78196757>; lesedato 20.03.23)

En primærhistorie kan romme en sekundærhistorie som har sin egen kronologi uavhengig av kronologien i primærhistorien. I amerikaneren Maurice Sendaks bildebok *Where the Wild Things Are* (1963) er primærtiden kortvarig, mens i sekundærhistorien der Max seiler til en øy og møter skumle skapninger, går det omtrent et år (“almost over a year”). Primærtiden står nesten stille mens Max er ute på eventyr i sekundærhistorien/fantasireisen. Den varme kveldsmaten venter på Max når han kommer tilbake samme dag som han reiste ut i den magiske verden.

“Flashforwards can only be recognized retrospectively.” (Chatman 1988 s. 64)

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.

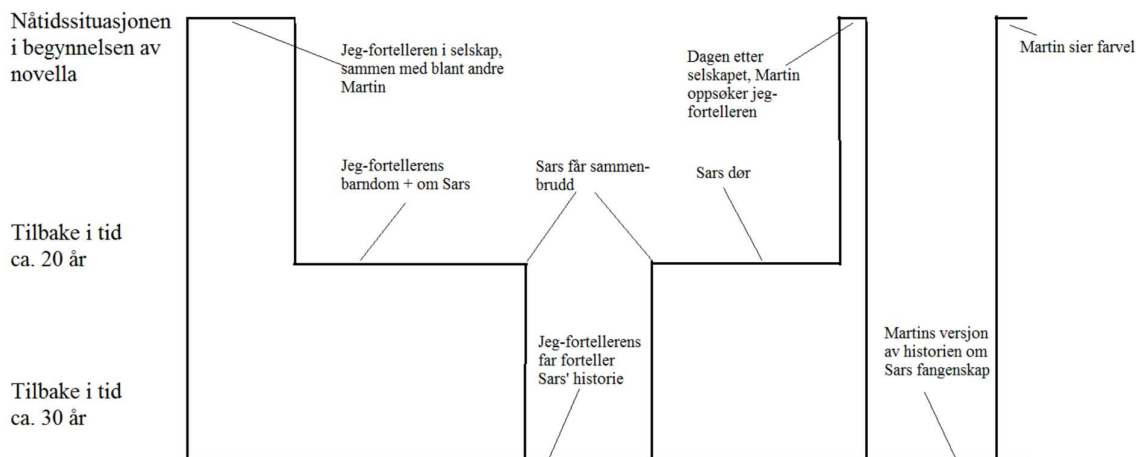
“An *analepsis* is a narration of a story-event at a point in the text after later events have been told. The narration returns, as it were, to a past point in the story. Conversely, a *prolepsis* is a narration of a story-event at a point before earlier events have been mentioned. The narration, as it were, takes an excursion into the future of the story.” (Rimmon-Kenan 1985 s. 46)

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).

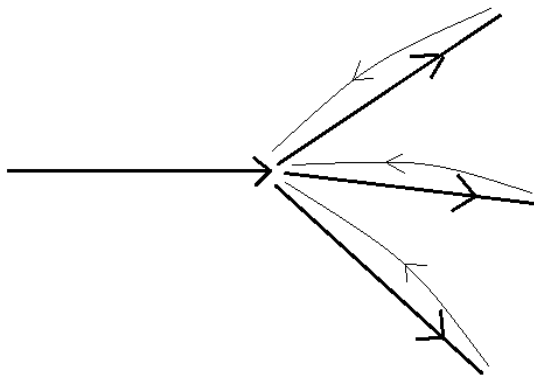
Den amerikanske regissøren Steven Soderberghs filmthriller *Contagion* (2011) handler om en pandemi som dreper millioner av mennesker. Gjennom filmen er det uklart hvordan sykdommen oppstod, men i de siste minuttene av filmen får vi se en analepse som viser opprinnelsen til den dødelige sykdommen. Dette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

Maurits Hansen publiserte i 1827 “Novelle”, en tekst som er en blanding av krim- og skrekkfortelling. Handlingen rommer flere sprang i tid, blant annet ved at jeg-fortelleren gjengir hendelser fra sin barndom. Tidsplanene kan visualiseres slik (basert på en tegning lagd av Jostein Fet):



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”.

“Kurosawa’s *Rashomon*, in which the story of a crime is told in four radically different yet equally plausible ways, constitutes a tour de force of multiple, problematic narration. The Russell Banks novel *The Sweet Hereafter* is told from the separate but linked points of view of four characters, each of whom, in relay-race fashion, picks up the story where the previous narrator has left off.

Contrastingly, the Atom Egoyan adaptation, in Russell Banks's own account, runs "the several points of view horizontally, as it were, almost simultaneously, the relay runners running four abreast instead of sequentially," so that the story "moves back and forth in time and from place to place with unapologetic ease." (Stam og Raengo 2005 s. 37-38)

De fire romanene som utgjør den engelske forfatteren Lawrence Durrells *The Alexandria Quartet* (1962) gir hver for seg ulike perspektiver på de samme hendelsene, opplevd av ulike personer, og det blir leserens oppgave å oppdage helheten som hver av de fire delene til sammen utgjør (Arnold Berleant i <https://books.openedition.org/pur/181352>; lesedato 17.04.24).

Den britiske forfatteren Roald Dahls novelle "Genesis and Catastrophe: A True Story" (1960) handler om den østerrikske kvinnen Klara, som har mistet tre barn og som håper intenst og med bevende hjerte at hennes fjerde barn skal leve opp. Helt til slutt blir det avslørt at hennes nyfødte barn er Adolf Hitler. Helt fram til slutten av fortellingen bygges det opp sympati for Klara og hennes nyfødte gutt, først helt på slutten punkteres mye av sympatien når leseren skjønner at babyen er Hitler. Men han var også en gang et lite og uskyldig barn, med en åpen framtid som kunne blitt helt annerledes. Hans far framstår i fortellingen som en negativ innflytelse og en slags forklaring på Hitlers utvikling. Når "the reader finds out that the child is Hitler, they usually realize that they just felt sorry for such a corrupt person. For Dahl to be able to give such a strong and sad feeling for an evil person shows the wonderful distinctiveness of this story." (<https://superbshortstories.weebly.com/genesis-and-catastrophe-a-true-story.html>; lesedato 04.05.21)

"A movie that banks on a last-minute twist in order to wow the audience is always a gamble. After all, if the twist works, you'll feel as though you just watched two movies for the price of one. But if it fails, you'll wish you had just turned the movie off with twenty minutes to go. With anything subjective, the devil is always in the details, and a twist that works for one film isn't a sure thing for another. Take for instance the revelation at the end of *Fight Club*, where we discover that the Narrator and Tyler Durden are indeed the same person. While this means that many of the previous moments weren't as they seemed, the turn of events still makes complete sense considering that we've been inside of the Narrator's head from the get-go. In other words, a good plot twist lends itself to repeat viewings – allowing the audience to pick up on all the subtle details they missed the first time around. Then there are those movies that try way too hard to be clever, tacking on a shocking last-minute reveal that doesn't mesh with the rest of the story." (Dylan Dembrow i <https://screenrant.com/plot-twists-ruined-saved-movies/>; lesedato 24.05.22)

Time's Arrow: Or The Nature of the Offence (1991) er en roman av den engelske forfatteren Martin Amis. "[T]he life story of a former Nazi doctor named Tod T. Friendly is told in a reverse chronology, beginning with his incognito existence in

an American suburb in the present and moving back to the days when he was a doctor in the medical section of Auschwitz. The story is narrated by Tod's "soul," a curiously naive consciousness that seems powerless to affect Tod's behavior or understand the implications of his actions. [...] Amis's story moves from phony innocence to a past of unrelieved horror. The emotional effect of the story is thus subverted: instead of seeing how youthful expectations were betrayed, we simply see how one man's sins were whitewashed and concealed. In fact, much of the narrative of "Time's Arrow" feels incongruously comic in tone. Like a movie run backward, Tod Friendly's life is presented in fast rewind, giving Mr. Amis lots of opportunities to indulge in his penchant for sexual and scatological humor. Tod finds love letters in the fireplace or trash, fights with women before going to bed with them and eats and defecates in reverse. He makes love backward and eats and drinks backward, too. Every day that passes leaves Tod feeling younger and healthier – his body grows firmer and stronger, progressively shedding infirmities and ills. And as a doctor, his work, too, defies logic and biology: he implants tumors and aborted fetuses, breaks casts and limbs, heals cuts with a knife and always makes sure he sends patients away in worse shape than when they arrived. [...] "People all have jobs now, at the steel mill and the auto plant," the narrator observes. "They wash the wind. Just as they clean up all the trash and litter, they also clean up the earth and the sky, transmogrifying cars, turning tools, parts, weapons, bolts into carbon and iron. They've really got to grips with their environmental problems, facing them squarely, with common purpose." [...] In the crematories, smoke is turned into corpses, and the corpses are given life. Gold is placed in the mouths of these bodies, and hair is put on their heads. Families are assembled – the narrator marvels at the perfect matchmaking skills of the Nazis; and the Jews are "channeled back into society." The ghettos disappear, and people are ferried back to their village homes. [...] Amis creates a devastatingly specific portrait of the Nazis' warped mentality: only in a completely upside-down, backward world, he suggests, are their actions comprehensible." (Michiko Kakutani in <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/02/01/home/amis-arrow.html>; lesedato 22.08.24)

"It is hard for the human mind to contemplate the full horror of the concentration camps. Telling the story backwards is an extraordinary approach which cheats you into looking at the unthinkable face on. *Time's Arrow*, by Martin Amis, creates a world in reverse; healthy people go into hospital to be injured, diners vomit food onto their plates in restaurants, women unclean their houses. And in Auschwitz, Josef Mengele creates beautiful human life from scattered bits and pieces of corpses. Seeing a fifteen-year-old Pole leave Mengele's operating table and saunter off to work we are overwhelmed by the horrible truth that, in the real world where time moves forward, that boy's life was ending, not beginning. *Time's Arrow* is a difficult book to read both because of the subject matter and because of its technical complexity." (Riel og Fowler 1996 s. 95)

“One of the most famous examples of an author’s ceding power to the reader is found in “The Babysitter,” in which Robert Coover, like an author of electronic hypertext, presents the reader with multiple possibilities, really multiple endings, with two effects. First, the reader, who takes over some of the writer’s role and function, must choose which possibility, if any, to accept, and second, by encountering that need to decide, readers realize both that no true single narrative exists as the main or “right” one and that reading traditional narrative has brainwashed them into expecting and demanding a single right answer and a single correct story line. Coover’s story not only makes a fundamentally moral point about the nature of fiction but also places more responsibility upon the reader.” (Landow 1992 s. 109) “As the babysitter triggers the men’s sexual fantasies, their erotic imaginations twist into alternative narratives simultaneously experienced by the reader: she does or does not take a bath; she does or does not invite her boyfriend over; she does or does not get caught unawares by Mr Tucker. In a profusion of happenings and imaginings, Coover layers moment upon moment, narrative upon narrative, to shatter the timeline of one evening into a multiplicity of events – contradictory, simultaneous, but all equally ‘real’.” (<https://www.goodreads.com/book/show/25847177-the-babysitter>; lesedato 22.08.24)

Den tyske forfatteren Jenny Erpenbecks roman *Alle dagers ende* (2012; på norsk 2018) tematiserer tilfeldigheter. “I 1902 dør et lite spedbarn et sted i Galicia i det østerriksk-ungarske keiserriket. Moren er jødisk, faren katolsk. Han rømmer til Amerika, hun dør i fattigdom. Eller? Nei, for romanen vil det annerledes, eller som Erpenbeck skriver: “Slutten på en dag da noen dør, er langt ifra alle dagers ende.” For hva om moren hadde lagt en håndfull snø på barnets bryst den natten? Ja, da kunne hun ha overlevd. Og det er nettopp det hun gjør. Etter et intermesso som beskriver hvordan tilfeldighetene like gjerne kunne ha ført til et annet utfall, overlever jenta og lever videre. I løpet av romanen skal hovedpersonen dø hele fire ganger til: som tenåring i Wien etter første verdenskrig, i en fangeleir i Sibir, som berømt forfatter i DDR og til slutt i et gjenforent Tyskland, der hun forlater verden for siste gang i en alder av enogtretti år på et pleiehjem i Berlin. Synsvinkelskiftene er elegante og forfatteren gir stemme ikke bare til hovedpersonen, men også hennes mor og far, besteforeldre, søster, ektemann og sønn. Romanen utforsker tilfeldighetenes betydning og hverdagslivets utfordringer under de politiske maktkampene på 1900-tallet. Ikke minst er dette et inntrengende, sårt og til tider svært rørende portrett av en jødisk kvinnes livsreise gjennom et århundre fullt av farer og forførende politiske vekkelser. Det skjer mye tragisk på hennes vei gjennom livet, men teksten er ikke blottet for ømhet og små glimt av humor.” (Gabriel M. V. Moro i <https://www.vg.no/rampelys/bok/i/xR4r8j/en-roman-som-har-alt-bokanmeldelse-jenny-erpenbeck-alle-dagers-ende>; lesedato 03.01.20)

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)

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 kapitel, 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 kapitel 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 utstyrrer 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)

I den kinesiske forfatteren Yan Liankes roman *Landsbyens blod* (på norsk 2009) er fortelleren en død 12 år gammel gutt. “Han forteller fra graven, etter at han ble forgiftet som hevn for at faren hans tjente seg styrtrik på blodhandel.” (*Dagbladet* 17. august 2009 s. 55) Romanen *The Lovely Bones* (2002) av amerikanske Alice Sebold handler om Susie Salmon, hennes familie og hennes morder. Hun blir drept 14 år gammel, men har bevissthet likevel og kan observere det som skjer med hennes familie og andre på jorda. Hun følger ikke minst med på politiets jakt på den mannen i nabolaget som drepte henne.

I amerikaneren Paul Austers roman *4 3 2 1* (2017) lever hovedpersonen fire parallelle liv. ““Hva om”. Det spørsmålet er et av livets store gåter, sant? Hva om

jeg hadde blitt hjemme i stedet for å gå til den festen der jeg møtte kona, eller hva om jeg hadde blitt truffet av det lynet som akkurat unngikk meg som barn? “4 3 2 1” er min utforskning av de ulike vendingene et liv kan ta. Følgene av tilfeldigheter, sier Paul Auster til Dagsavisen. [...] Romanens hovedperson heter Archibald Ferguson, oppkalt etter forfatterens grandonkel. I “4 3 2 1” får leseren følge samme Ferguson gjennom fire ulike liv, fra barndom gjennom ungdom til ung voksentid. I en versjon sliter foreldrene økonomisk. I en annen er de meget velstående. I en versjon dør faren, i en annen blir foreldrene skilt. Ferguson påvirkes av folk rundt seg, og velger ulike ting avhengig av mulighetene som byr seg. - Det alle Fergusonene deler, er at de er smarte, at de liker sport, at de berøres av musikk, og at de dras mot litteratur eller skriving på en eller annen måte. Men de blir mer og mer ulike etter som tida går, fordi de har ulike forutsetninger og opplever ulike ting, forklarer Auster. - Opprinnelig hadde jeg tenkt å følge de fire Fergusonene gjennom hele livet, til de ble middelaldrende eller gamle. Men “4 3 2 1” er en bok om utvikling. Og selv om vi forandrer oss livet gjennom, så er det kun i oppveksten vi virkelig endres, nærmest fra dag til dag. Fysisk, så klart, men også mentalt, emosjonelt. Så jeg stoppet idet de var unge voksne, sier han.” (*Dagsavisen* 26. august 2017 s. 35)

I spillefilmen *The Debt* (2010; regissert av John Madden) får vi tidlig i filmen se et mord. Dette mordet viser seg å være den “offisielle versjonen”, og fant egentlig aldri sted. Senere i filmen får vi se det samme forløpet av handlinger, bortsett fra at det ikke ender med et mord.

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).

Charles Ramírez Berg har satt opp disse distinksjonene for eksperimentelle plott i filmer:

“PLOT BASED ON THE NUMBER OF PROTAGONISTS

- 1) The Polyphonic or Ensemble Plot – multiple protagonists, single location
- 2) The Parallel Plot – multiple protagonists in different times and/or spaces
- 3) The Multiple Personality (Branched) Plot
- 4) The Daisy Chain Plot – no central protagonist, one character leads to the next

PLOT BASED ON RE-ORDERING OF TIME; NONLINEAR PLOTS

- 5) The Backwards Plot

- 6) The Repeated Action Plot – one character repeats action
- 7) The Repeated Event Plot – one action seen from multiple characters' perspectives
- 8) The Hub and Spoke Plot – multiple characters' story lines intersect decisively at one time and place
- 9) The Jumbled Plot – scrambled sequence of event motivated artistically, by filmmaker's prerogative

PLOTS THAT DEVIATE FROM CLASSICAL RULES OF SUBJECTIVITY, CAUSALITY AND SELF-REFERENTIAL NARRATION

- 10) The Subjective Plot – a character's internal (or "filtered") perspective
- 11) The Existential Plot – minimal goal, causality, and exposition
- 12) The Metanarrative Plot – narration about the problem of movie narration" (<https://italiancinema525.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/11/alternative-plot-formations.pdf> ; lesedato 25.09.24)

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). "In Alfred Hitchcock's film *Stagefright* [1950], the plot is structured around a flashback, but in the resolution of the film we discover that the flashback was a lie told by one of the protagonists who turns out to be the sought-after murderer." (Staiger 2000 s. 206)

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 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 gjengi 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”. Leseren kan få mistanke om at fortelleren er upålitelig ved at det som fortelles har påfallende mangler (hull), eller fordi det er mer eller mindre selvmotsigende eller fordreid i forhold til det som er rimelig og vanlig.

“The term “unreliable narrator” refers to first-person narrators who undermine the authority of their own stories. Realist novels tend to offer a rational speaking voice telling a story that meets a reader’s expectations. But what if the narrator gives the reader reason to doubt, because he or she is insane, or has a distorted perception of the world, or is very young, or lying? Texts of the 20th century are littered with slippery speakers, from Humbert Humbert in Vladimir Nabokov’s novel *Lolita* to Patrick Bateman in Bret Easton Ellis’s *American Psycho*. But unreliable narrators have been around for centuries, and include Jonathan Swift’s naive Gulliver and Mark Twain’s ingenuous Huckleberry Finn. Executed well, novels with unreliable narrators engage the reader differently: that element of doubt both stretches credulity and draws the reader in. [...] Unreliable narrators come in different guises: some are liars or conceal facts, others are unstable, confused, or manipulative. They may be immature or unaware, reporting events that the reader perceives differently.” (Canton, Cleary m.fl. 2016 s. 270-271) “The main sources of unreliability are the narrator’s limited knowledge, his personal involvement, and his problematic value-scheme.” (Rimmon-Kenan 1985 s. 100)

Den skotske forfatteren Tobias Smolletts *The Expedition of Humphry Clinker* er en brevroman som ble publisert i 1771. “Did ever a character have so much trouble in getting into the novel to which he has given his name? *The Expedition of Humphry Clinker* seems to be about everybody but Humphry Clinker. We are more than a fifth of the way through the novel before Humphry is introduced, and even then he is presented as a ‘shabby country fellow ...’ without, according to Tabitha, ‘a shirt to his back ...’ and with the ‘impudence to shock her sight by shewing his bare posteriors ...’ The reader is thus acquainted with Humphry’s backside before even his name is learned [...] The device of having a main character who is always presented secondhand is unique to Smollett: no previous novel had as its main character (ostensibly at least) a person about whom everyone else has something to say but who never speaks, as it were, directly to the reader. Smollett makes comic and satiric use of this device, as it underlines the discrepancies that can occur between first-hand and second- or third-hand reports. In order to assess Humphry’s character, we have first to judge that of the writers [dvs. brevskrivere] who observe and comment on his activities. This is an important innovation for the history of the novel, and the reader is required to think fairly carefully before he can come to any conclusion about Humphry. Humphry both is and is not the centre of our attention. Neither a hero nor an anti-hero, but a non-hero, his function in the novel is to conflate as many of the diverse qualities of character as possible. A number of character traits focus in him, and he has something in common with every other character in the book.” (Price 1973 s. 21 og 23)

Fortelleren kan prøve å lure leseren. I den britiske krimforfatteren Agatha Christies romaner *The Murder of Roger Ackroyd* (1926) og *Endless Night* (1967) er fortelleren morderen, noe leseren oppdager nesten helt til slutt. Et tilsvarende grep blir brukt i spillefilmen *The Whole Truth* (2016; regissert av Courtney Hunt).

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 hevngjerrig, 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.

“Det er vanskelig å føle empati med noen vi ikke føler en viss form for sympati med [...] Men det finnes selvfølgelig forsøk på å få det til. Gaspar Noés [film] *Alene mot alt* [1998], hvor vi tvinges til å dele perspektivet til en homofob, kvinnehatende overgriper, er ett slikt eksempel. Resultatet er en svært ubehagelig filmopplevelse. [...] man har jo en hel tradisjon av dedramatisk, brechtiansk film, som ofte forsøker å bryte med de klassiske kravene til innlevelse. [...] Mye kommersiell film kjennetegnes jo ved at den skal gi en fysisk effekt hos tilskueren. Teoretikeren Linda Williams kaller det “kroppsjangrene”: Pornofilmen skal gjøre oss seksuelt opphisset, melodramaet skal få oss til å gråte, skrekkfilmen skal gjøre oss redde. Man kan også legge til hennes teori at actionfilmen skal føles som å kjøre berg-og-dal-bane og at komedien skal få oss til å le.” (Bjarne Riiser Gundersen i *Morgenbladet* 2.–8. januar 2009 s. 29)

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)

Hovedpersonen i spillefilmen *Big Fish* (2003; regissert av Tim Burton) er en notorisk upålitelig forteller. Filmen er basert på amerikaneren Daniel Wallaces roman *Big Fish: A Novel of Mythic Proportions* (1998). Edward Bloom forteller skrøner eller “tall tales” (utrolige fortellinger) som filmens publikum får se at han gjennomlever som barn og ung mann. Hans ville historier blir “sanne” gjennom den visuelle framstillingen av dem. Filmens tittel henspiller på en fiskehistorie om en enorm fisk som Edward sier at han fanget med bare hendene. Han har livnært seg og familien som handelsreisende i Alabama, men alltid fortalt sin sønn Will ville historier om hva han har opplevd mens han var borte fra familien. For Edward går virkelighet og fantasi over i hverandre, uansett hvor overnaturlige hendelsene er. Alt er mulig: hekser som kjenner framtiden, en sirkusdirektør som er varulv om natten, en kjempe som er tre ganger så høy som en vanlig mann osv. Denne fantastiske virkeligheten er for Edward sannere enn hverdagsvirkeligheten. “Edward, who personifies the bumptious, mythic American life force, is devoted to shading and embellishing the truth. He is an inveterate spinner of what Tom Sawyer, one of his literary ancestors, liked to call stretchers. Edward’s oft-repeated,

never-verified tall tales, including his signature yarn, the fish story that gives the movie its title, are endlessly charming, except to his son, Will (Billy Crudup), who finds them so exasperating that he stops speaking to his father for several years. [...] [Edwards] stories are so labored, so self-flattering and ultimately so pointless that it is hard not to feel some sympathy for Will, who grew up in his father's shadow [...] At one point, Edward's doctor (Robert Guillaume) suggests that Edward's stories are preferable to the banal facts of ordinary life. Wouldn't Will prefer to believe that, on the day of his birth, his dad was subduing a legendary catfish rather than selling household gadgets in Wichita? The movie insists that the only possible answer is yes, and thus chooses maudlin moonshine over engagement with the difficulties of real life, which is exactly the choice Edward has made [...] the costs of his addiction to fantasy [...] The film insists on viewing its hero as an affectionate, irrepressible raconteur. [...] perhaps, a compulsive liar, whose love for others is little more than overflowing self-infatuation." (A. O. Scott i <https://www.nytimes.com/2003/12/10/movies/film-review-hook-line-and-sinker-a-life-of-telling-tall-tales.html>; lesedato 28.03.20)

"Throughout literary history authors have presented their texts as translations of an imaginary original rather than as original texts of their own making. Examples of such pseudotranslations include works as diverse as Geoffrey of Monmouth's *Historia Regum Britanniae* (12th cent.), Cervantes' *Don Quijote* (1605-1615), Montesquieu's *Les Lettres Persanes* (1721), Thomas Carlyle's *Sartor Resartus* (1831), Akutagawa Ryūnosuke's *Hōkyōnin no Shi* (1918) and Andreï Makine's more recent *La Fille d'un héros de l'Union Soviétique* (1990). [...] Based in an aesthetic of imitation, pseudotranslations presuppose a critical function towards the (original or translated) literary production of a certain period. In the first place, the imposture mostly implies an extensive paratextual discourse that foregrounds the coded (and thus imitable and falsifiable) character of the prevailing translation practice and invites a critique of the presuppositions and expectations that underlie that practice and its reliability." (Tom Toremans og Beatrijs Vanacker i <https://calenda.org/348629?file=1>; lesedato 27.11.20)

"*Narrative authority* refers to who makes decisions about the way the text or story actually turns out. If there is a conflict between multiple narrative stake-holders, who has the final say? *Psychological authority* has to do with the way that the text establishes its fictional authority over the reader, and the degree to which the reader buys in to the story (Bal 1998). *Cultural authority* describes how much value we assign to the text, and to the notion of the author as the final arbiter of meaning within it (Foucault 1977). And finally, *physical authority* is the authority that a traditional text has simply by being a text, as it is handed down over time and becomes an authoritative resource." (Knobel og Lankshear 2007 s. 73)

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.

“[W]hile the narrator can only be defined circularly as the narrative ‘voice’ or ‘speaker’ of a text, the implied author is – in opposition and by definition – voiceless and silent. In this sense the implied author must be seen as a construct inferred and assembled by the reader from all the components of the text.” (Rimmon-Kenan 1985 s. 87)

“In the case of “The Owl and the Pussy-Cat,” the repertoire of knowledge that is expected is a basic familiarity with how ordinary cats and owls behave. [Perry] Nodelman calls this made-up reader the “implied reader,” because it is this person who the writer is expecting to read their work.” (Haley Elizabeth Atkinson i <https://commons.emich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1854&context=theses>; lesedato 30.01.21) “[I]n any text, the tone or features of the narrative voice imply what kind of reader – in terms of knowledge or attitude – is addressed, what kind of attention the book is requesting, and what the relationship of the narrator and the reader is assumed to be. [...] There will naturally be all kinds of mismatches between what the narrative voice implies and how the reader reads, especially if the reader is not, or is unprepared or unable to adopt the role of, the implied reader.” (Routh og Wolff 1977 s. 12)

En skjønnlitterær forfatter står ikke inne for tekstens mening på samme måte som en sakprosaforfatter.

“Dagbladets Øystein Rottem utløste en debatt i osloavisene etter en anmeldelse av Henrik Hovlands *Amputasjon* (2001), hvor han mente forfatteren hadde plikt til å ta avstand fra jeg-personens krigsforherligelse.” (<https://morgenbladet.no/2002/07/den-biografiske-vendingen-i-skjonnlitteraturen>; lesedato 16.07.20)

Den amerikanske forfatteren Eudora Weltys novelle “Where Is the Voice Coming From?” (1963) “er en mesterlig fremstilling av tillært eller appropriert tale, en førstepersonsberetning lagt i munnen på en hvit rasist fra Mississippi som dreper en svart mann. Selv om det overhodet ikke er noen tvil om at (den hvite) forfatteren Eudora Weltys fulle sympati ligger hos den svarte mannen og er gjennomført fordømmende til den hvite rasisten, har forekomsten av rasistiske skjellsord i

teksten gjort den tabu i dag.” (Joyce Carol Oates i *Morgenbladet* 15.–21. september 2023 s. 44)

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 irettesette 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)

“Ironi kan forekomme på alle plan i fortellerstrukturen, med forskjellige konsekvenser for tolkinga av teksten. En kan for eksempel finne ironi bare på ett plan, eller ironi over ironi, slik at for eksempel den implisitte forfatteren ironiserer

over fortelleren som ironiserer over en romanperson som ironiserer over sin tante som ironiserer over folk som leser romaner. [...] Den implisitte forfatteren kan ironisere også over fortelleren, slik det skjer når vi har med en upålitelig jeg-forteller å gjøre. Men siden den implisitte forfatteren aldri tar ordet direkte i verket, må ironien presenteres indirekte, som uoverensstemmelser i fortellerens tekst. Publikum for den implisitte forfatterens ironi er de leserne som oppfyller leserrollen, og bare dem. Siden den implisitte forfatterens ironi bare kan presenteres indirekte som brudd i teksten, opererer ironien ofte med et formelt offer som må konstrueres av leseren: Offer er den som tar de motsetningsfylte utsagnene for god fisk. Leserrollens oppgave består i å konstruere dette offeret og ta avstand fra det. [...] I en analyse av den implisitte forfatterens ironi må man løsrive seg fra bildet av ironiker, offer og publikum som personer. Mønsteret dannes like gjerne av forskjellige mulige holdninger til fiksjonsstoffet.” (Lindholm 1983 s. 47-49)

“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 hvitsnippnazistenes 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 (eller modell-leseren) 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. “The model reader [...] in Umberto Eco’s sense of the term: the reader who gets all the jokes, recognizes the intertextual references, and can perform the interpretive work called for in a text” (Collins 2010 s. 26). 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).

Den russiske litteraturforskeren Mikhail Bakhtin “would talk about a hypothetical presence of a virtual *superaddressee*, who is a sort of equivalent to the ideal reader of the text. The superaddressee completely understands the words of the speaker, even though no addressee in the actual world of the text would fully understand them. Bakhtin describes this superaddressee in “The problem of the text”: “But in addition of this addressee (the second party) the author of the utterance, with a greater or lesser awareness, presupposes a higher superaddressee (third), whose absolutely just responsive understanding is presumed, either in some metaphysical distance or in distant historical time (the loophole addressee). In various ages and with various understandings of the world, this superaddressee and his ideally true responsive understanding assume various ideological expressions (God, absolute truth, the court of dispassionate human conscience, the people, the court of history, science, and so forth).” (Bakhtin 1986, 126)” (Ilmari Leppihalme i Agrell og Nilsson 2003 s. 385)

“[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:

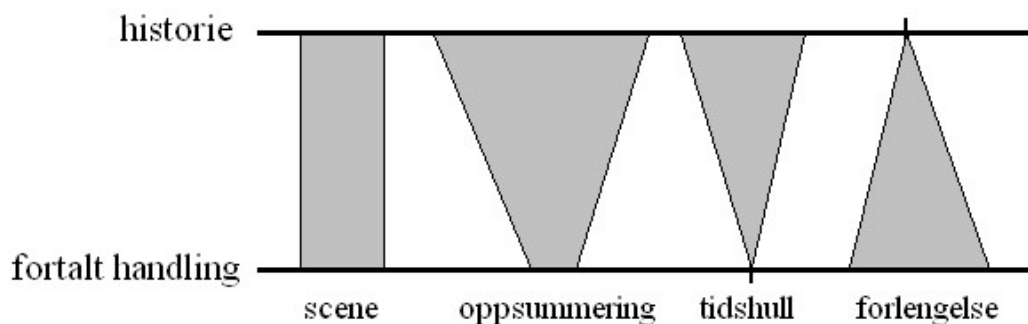
Etterstilt fortelling: Handlingen har allerede foregått når den fortelles – verbtid: preteritum (“Den gang var jeg bare syv år, og hadde nettopp fått min første sykkel.”) Dette er det vanligste i romaner og annen narrativ litteratur (f.eks. biografier).

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 hendingene 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 detaljskildres. Men også i en scene – eller i et tankereferat, for å forlate sagaen – kan fortelletiden være lengre enn aksjonstiden” (Dahl 1975 s. 153).

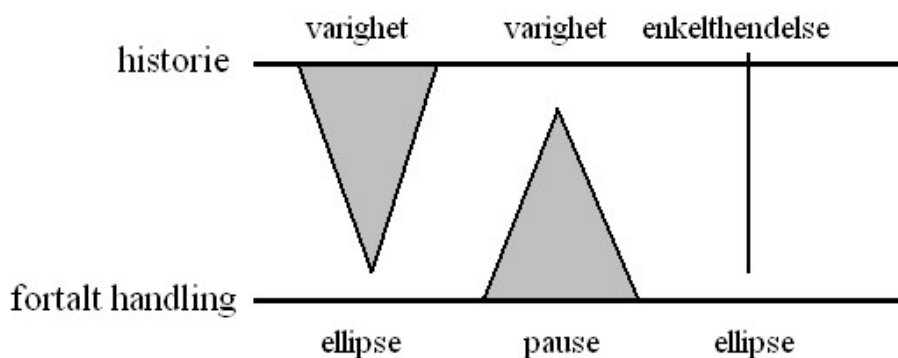
Den franske forfatteren Claude Mauriacs roman “*La Marquise sortit à cinq heures* (1961) describes a single hour, from 5 to 6 p.m. in the contemporary history of a Paris intersection, the Carrefour de Buci. *L’Agrandissement* (1963) deals finally with the first two minutes of the same hour (“... et *L’Agrandissement* qui voici, à peine deux minutes” p. 197), enlarging four pages of the text of the preceding book to almost two hundred pages. [...] The “story” of *L’Agrandissement* consists principally of the mute interchange between Carnéjoux at his window and the Negro in the street below. In his frustrated attempt to communicate with his dark half, an interpenetration is attained until the narrator begins to grow like him or is forced to imitate him” (Sandra M. Boschetto i <https://journals.lib.unb.ca/index.php/IFR/article/view/13417/14500>; lesedato 11.01.22). Mauriacs roman *Utvidelsen* (fransk tittel *L’Agrandissement*) “enlarges upon two minutes isolated from the hour’s reality of *La Marquise sortit à cinq heures* [1961]. By limiting the duration of simultaneous reality to two minutes, Mauriac intends to exhaust the possibility of recording all the words, thoughts and glances which exist at a given moment.” (Ray T. Fullerton i <https://shareok.org/bitstream/handle/11244/2564/6917501.PDF>; lesedato 01.03.23)

“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)

Noen steder i Jan Grues roman *Prøve og feile* (2022) fortelles det “konkret og sårbart om rullestolens inngripener i det lille livet. Særlig virkningsfullt er det når passasjer om praktiske gjøremål blir lange og ordrike og uttværende og dermed insisterer på en slik langsomhet som livet påtvinger Magne selv.” (Bernhard Ellefsen i *Morgenbladet* 12.–18. august 2022 s. 41)

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 ellipse. “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 *Norsklærerens 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).

Amerikaneren William Carlos Williams’ *The Great American Novel* (1923) “reveals striking correspondences with the accelerant techniques used in films that were produced during the transitional and early classical eras: The principle of functional compression is combined with forms of narrative acceleration. [...] Williams’ lyric prose texts arrange contracted poetic stills into a terse sequence to

generate a sense of speed and movement. The following excerpt from *The Great American Novel* illustrates this technique:

“I am new, said she, I don’t think you’ll find my card here. You’re new; how interesting. Can you read letters on that chart? Open your mouth. Breathe. Do you have headaches? No. Ah, yes, you are new. I’m new, said the oval moon at the bottom of the mist funnel, brightening and paling. I don’t think you’ll find my card here. Open your mouth – Breathe – A crater big enough to hold the land from New York to Philadelphia. New! I’m new said the quartz crystal on the parlor table – like glass – Mr. Tiffany bought a cart load of them. Like water or white rock candy – I’m new, said the mist rising from the duck pond, rising, curling, turning under the moon – Unknown grasses asleep in the level mists, pieces of the fog. Last night it was an ocean. Tonight trees. Already it is yesterday. Turned into the wrong street seeking to pass the power house from which the hum, hmmmmmmmmmmmmmm – sprang. Electricity has been discovered for ever. I’m new, says the great dynamo. I am progress. I make a word. Listen! UMMMMMMMMMMMMMM – Ummmmmmmmmmmm – Turned into the wrong street at three A.M. lost in the fog, listening, searching – Waaaa! said the baby. I’m new. A boy! A what? Boy.” (162)

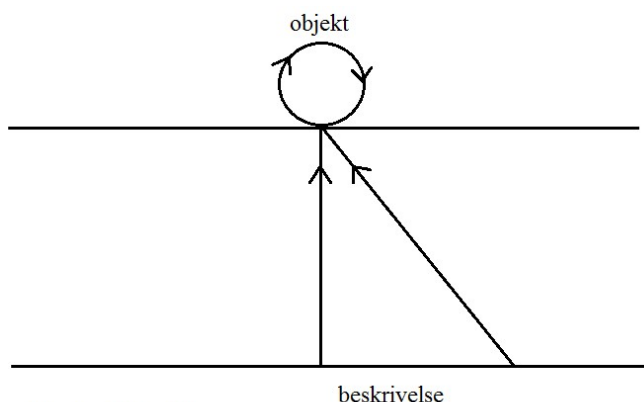
Through a sequence of spotlights, this stream-of-consciousness narrative ‘recounts’ an evening and night in the life of a physician: The physician examines a new patient in his practice, notices the quartz crystal in the parlor, drives by a pond, a lawn and trees enveloped by mist, passes a power house in early morning and delivers a baby boy. Where the film maker uses a cut to jump instantly to the subsequent thrill, Williams cancels out the time and space in-between the diverse ‘attractions’ (the episodes or impressions) along with time-consuming narrative mediation. As a result, acceleration materializes on the level of duration: The quoted passage requires less discourse time to cover a large quantity of story time.” (Svenja Fehlhaber i https://osnadocs.ub.uni-osnabrueck.de/bitstream/urn:nbn:de:gbv:700-201908191961/6/thesis_fehlhaber.pdf; lesedato 13.12.21)

“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 ellipse, 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 *Occurrence 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)

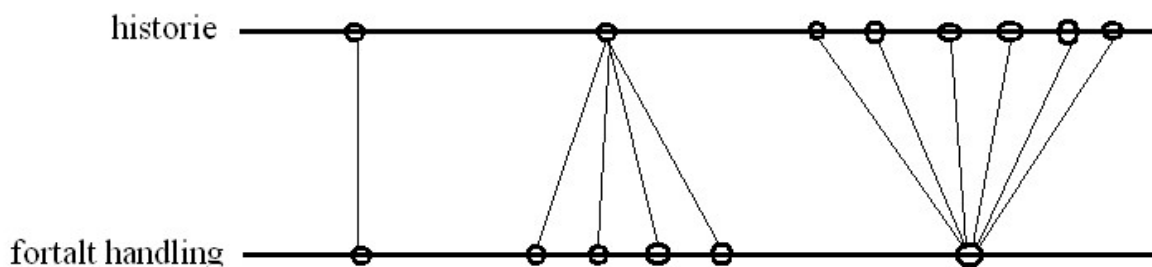
“The slow pace of certain third world films such as Nelson Pereira dos Santos’ *Barren Lives* (1963) or Haile Gerima’s *Harvest: 3000 Years* (1975) mimetically evoke the lived pace of a peasant milieu. Their unusually slow rhythm comes as a kind of cultural shock to the spectator accustomed to the swift 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 forteltempo (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.

“I Tone Selboes bok *Litterære vaganter: Byens betydning hos seks kvinnelige forfattere* (2003), låner ho eit omgrep – mikrotopografi – for å vise og forklare korleis gater, hotellrom, kafear og trappeoppgangar spelar ei rolle [...] Det dreier seg då ikkje om deskriptive observasjonar av byen, men at ein hotellgang eller eit smug blir ein heilt sentral del av møte mellom menneske.” (*Morgenbladet* 8.–14. mars 2024 s. 49)

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).

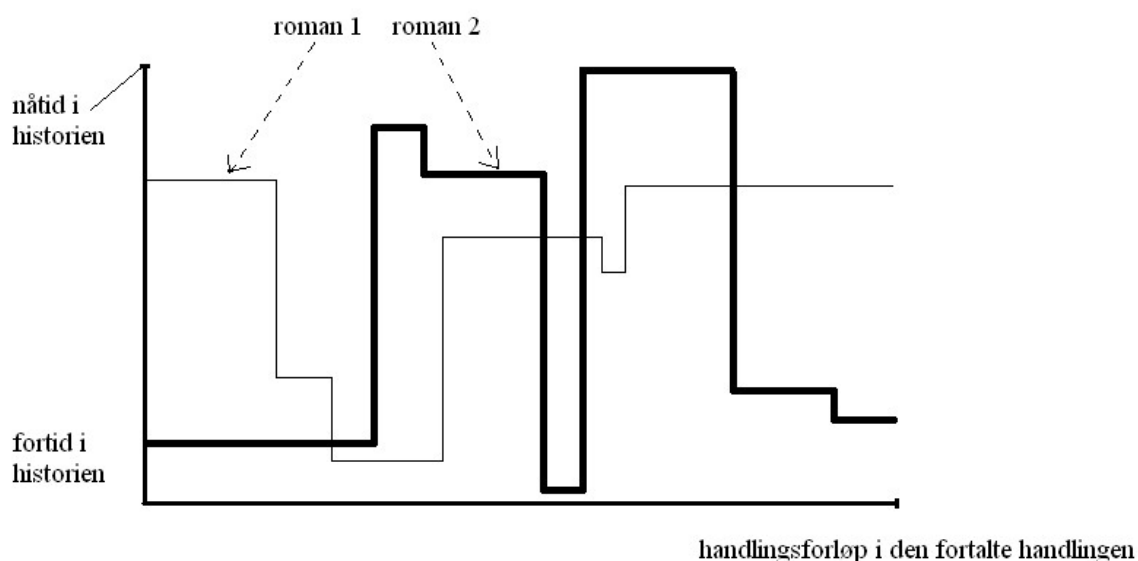
Med gjentakelser kan fortelleren for eksempel gi en tilsynelatende ubetydelig engangsepisode i historien stor oppmerksomhet gjennom å fortelle om den flere ganger. Senere i fortellingen kan grunnen til at episoden er viktig bli tydelig.

“The iterative in the novel evokes the imperfect of Flaubertian prose in *Madame Bovary*, the tense of habitual repetition, and specifically the novelistic treatment of boredom in what Flaubert [...] called “a book about nothing.” In this same spirit, Italian neo-realist theorist/filmmaker Cesare Zavattini dreamed of filming ninety minutes in the life of a person to whom nothing happened. But what might be the ideal cinematic means for evoking the ennui that permeates a novel like *Madame Bovary*? One possibility would be to deploy the literal duration of a long-held shot-sequence, where real-time slowness would render the snail-like passage of time (a technique used in dos Santos’s *Vidas secas*). Another would be to have the characters verbally comment on their boredom (Minnelli’s solution), or deploy voice-over narration to literally borrow the words evoking ennui in the novel (Chabrol’s solution). Or one might stage what Metz calls the “episodic sequence” (little scenelets showing a certain trajectory, in this case a trajectory toward boredom. Another approach would deploy visual metonymy: a dripping faucet to convey the slow and repetitious drip, drip, drip of time; or slow motion, or the

dilation of a shot by editing (whereby the same gesture is repeated ad infinitum), or a well-chosen synecdochic gesture (e.g. distracted doodling).” (Stam og Raengo 2005 s. 33)

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. Det kan være parallelle handlinger og mange sidehandlinger. 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. Parallell-handlinger 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)

Dansken Peter Andreas Heiberg “made a name for himself with a kind of novel that appeared in fascicles and took half a dozen years to complete, *Rigsdalersedlens Hændelser* (1787-89; *The Adventures of a Banknote*), an analogue to the earlier *Chrysal; or, The Adventure of a Guinea* (1760) by Irish author Charles Johnstone. Both authors used the device of a banknote’s passing through various hands to draw attention to the conditions of life at various levels of society, but Heiberg was more moralistic in creating a situation that contrasted ambition and virtue in the selection of a marriage partner.” (P. M. Mitchell i Rossel 1992 s. 159)

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.

En reboot er en ny begynnelse innen et allerede kjent fiktivt univers med kjente karakterer, f.eks. en superhelt og en skurk i en by som er beskrevet i tidligere verk.

“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).

“*Ingenue* (“innocent”) means that the author is using a stupid or naive person as an observer. This kind of character does not fully understand the meaning of the things that he/she confronts or the comments that he/she makes. Anyway, when a more intelligent person has become blind to many aspects of reality, it is an *ingenue*’s common sense, innocence, or ignorance that can reveal them. An archetypal representation of an *ingenue* appears in H. C. Andersen’s fairytale “The Emperor’s New Clothes” (Muecke 1969, 91-92).” (Ilmari Leppihalme i Agrell og Nilsson 2003 s. 382)

“In *Last Year at Marienbad* (1961), the narrator’s off-screen words about what we see – he speaks of these “empty corridors” – are contradicted by the shots of corridors crowded with people.” (Stam og Raengo 2005 s. 36)

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 sansningssenter). [...] [det er nødvendig] å poengtere at fokaliseringsdreier 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).

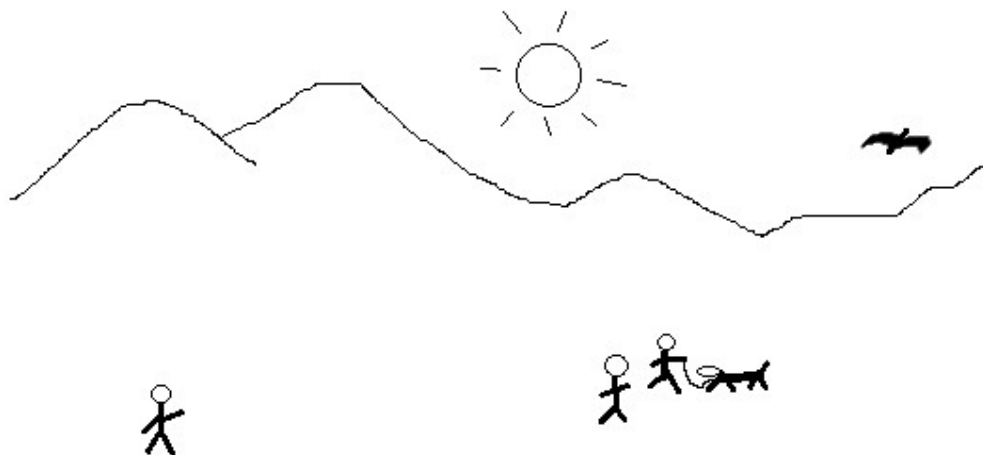
Fokaliserings innebærer en innsnevring av synsfeltet eller et situert fokus, og dermed en begrenset mengde informasjon sammenlignet med det en allvitende forteller vet (Haindl 2007 s. 45).

Intern fokaliserings gjør at leserne deler en persons sanseinntrykk og generelt at leserne ser og opplever hendelser gjennom denne personen. Når fortellingen har ekstern fokaliserings, er ikke sanseinntrykkene bundet til en bestemt person. Det som har blitt kalt fokaliseringsfasetter, gjelder hvordan opplevelsen av en karakters verden er knyttet til synsinntrykk eller på andre måter direkte knyttet til karakterens oppfatning av sin verden, og til holdninger og verdier som karakteren har.

“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?



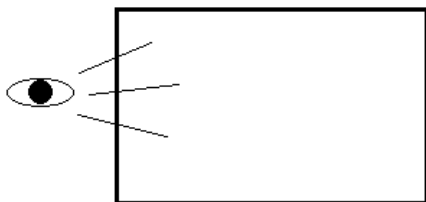
I barnebøker er det vanlig at dyr eller gjenstander forteller, men dette forekommer også i voksenbøker. I Mikkjel Fønhus' romaner er det vanlig at et dyr har synsvinkelen.

A History of the World in 10½ Chapters (1989) av den britiske forfatteren Julian Barnes har blitt oppfattet både som en roman og en novellesamling. I kapittel 1 får leseren en "below-decks account of a downtrodden but resilient woodworm of how the animals experienced Noah's Ark. "The Stowaway" is a revolutionary story that presents a unique outlook on the age-old tale of Noah's Ark. Told from the viewpoint of a bold, outspoken woodworm that sneaks onto the ship, the story defies the traditional telling of the classic flood story. Rather, the woodworm relates unheard of insight on the arduous trip within the ark, the humorous animals he experienced the journey with, and the untrue details that characterize the biblical story. However, the most remarkable information the woodworm includes in the story involves the character of Noah himself." (<https://www.bartleby.com/essay/The-Stowaway-by-Julian-Barnes-PKCCUX43VC>; lesedato 20.03.23)

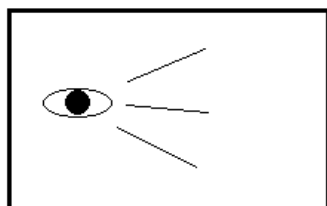
Synsvinkelplassering gjelder

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 blikk 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:



Med intern synsvinkel er det en situasjons- og vesensbestemt avgrensning av den instansen som ser (om vesenet er et menneske eller et dyr). Det må være en naturlighet og sannsynlighet, f.eks. ved at en maur ikke kan se noe fra luften hvis den ikke er opp i et tre.

Synsvinkel berører ikke bare det som kan ses, men også hva som kan høres, luktes osv.

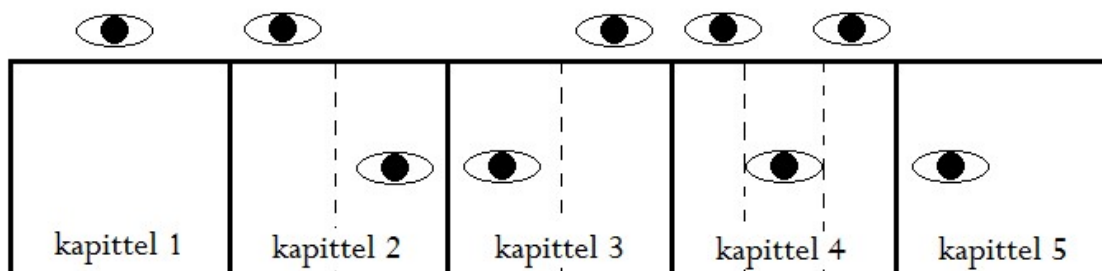
Hvis fokaliseringen er ubestemt, fortelles det fra perspektivet til en person samtidig som det ikke er klart om denne personen selv har de sanseinntrykkene som fortellingen gjengir. Ved projisert fokaliserings er gjengivelsen av hendelser og gjenstander et resultat av en persons indre blikk.

Den amerikanske forfatteren William Irish skrev krimnovellen “Eyes That Watch You” (1952), der leseren ser alt fra synsvinkelen til en lam kvinne. Janet Millar har vært lam i ti år, og kan bare kommunisere med øynene. Hun elsker sin sønn Vern, og oppdager at Verns kone og hennes elsker planlegger å drepe sønnen. De to som vil kvitte seg med Vern, vet at Janet kjenner deres planer og at hun hater dem for det (Reuter 1997 s. 76).

I den amerikanske regissøren Richard Linklaters film *Boyhood* (2014) får seerne sanse mye gjennom barnas perspektiv. For eksempel får vi se en krangel mellom

foreldre gjennom et vindu, slik at vi er utenfor situasjonen og uvitende om hva de sier til hverandre. Det er som om vi er for små til å skjønne hva de krangler om.

Synsvinkel-instansen veksler ofte i lange fortellinger, f.eks. slik (øynene utenfor boksene er eksterne synsvinkler, øynene i boksene er interne synsvinkler):



“Den personale teknik kan være anvendt, så fortælleren i skiftende passager placerer synsvinklen hos forskjellige personer, eller så synsvinklen ligger fast hos en enkelt person. Det kan også ske her, at forløbet overvejende bliver et psykisk forløb i en synsvinkelbærende persons bevidsthed.” (Brandt-Pedersen og Rønn-Poulsen 1980 s. 158)

Amerikanske John Gardners fantasyroman *Grendel* (1971) er en gjenfortelling av eposet *Beowulf* fra monsteret Grendels synsvinkel. Synsvinkelen kan skifte svært ofte i en tekst. Et eksempel på systematisk bruk av synsvinkelskifte finnes i Arno Geigers roman *Vi har det bra* (på norsk 2008). Teksten gir oss flere perspektiver på de samme personene: “Vi ser datteren fra morens synsvinkel, vi ser foreldrene fra datterens synsvinkel, vi ser mannen fra konas synsvinkel og omvendt” (*Morgenbladet* 11.–17. april 2008 s. 39). Den danske forfatteren Inger Christensens *Det malede 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)

“Narratologists André Gaudreault and François Jost have argued that Genette’s terms require modification for the cinema. They point out that the term “focalization” brings a certain clarity if one is discussing the novel, where vision is only metaphorical, but becomes problematic, paradoxically, in relation to a supposedly visual medium like the cinema. The sound film can simultaneously show what a character sees and say what a character thinks. The two narratologists therefore propose separating the two functions, using the term “ocularization” to characterize the relation between what the camera shows and what the character is supposed to be seeing, while retaining “focalization” for the cognitive point of view adopted by the story. They further distinguish between “internal primary ocularization” for cases where the filmic signifier suggests the look of a character through clear indices – soft focus, double or blurred images, or the superimposed form of binoculars – pointing to a special regard within the shot. “Internal

secondary ocularization” is reserved for those cases where the act of looking is evoked only through point-of-view editing; for example, through eyeline matches, shot/counter shot and so on. “Zero ocularization,” finally, refers to “nobody’s shot,” the shot which is not apparently “anchored” by any character within the diegesis.” (Stam og Raengo 2005 s. 40)

“[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? Runddans? 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 algerisk-franske forfatteren Albert Camus’ roman *Fallet* (1956) består av det som forfatteren kalte en “implisitt dialog”, der hovedpersonen Clamence taler som om han har en fysisk person som tilhører, selv om noen tilhører verken blir beskrevet eller kommer til orde (Rey 1997 s. 61). Den implisitte tilhøreren er bare til stede gjennom å bli tiltalt og ved at Clamence kommenterer noen av tilhørerenes reaksjoner. Kanskje snakker Clamence kun med seg selv, til en innbilt person som følger han overalt i byen, altså slik at “dialogen” utelukkende finner sted i hans eget hode (Rey 1997 s. 105).

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 halvrepikk) 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 Kalvskinnet*, 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!”, “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”.

Et eksempel på fri indirekte tale i eventyret “Østenfor sol og vestenfor måne” (den midterste setningen:

“Da de hadde kommet et stykke på veien, spurte kvitebjørnen om det ikke hadde gått så som han hadde sagt.

Jo, det kunne hun ikke nekte for.

“Ja, har du lydd etter din mors råd, så har du gjort oss begge ulykkelige, og så er det ute mellom oss”, sa han.”

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)

Fri indirekte tale/tanke gjelder “moments in a third-person narrative when the narrator becomes infected by the perspective of one of its characters. [...] this narrative mode, like first-person narration, is often ironic, introducing us to moments when the world and a given character’s worldview are at odds with one

another.” (Raymond Malewitz i <https://liberalarts.oregonstate.edu/wlf/what-free-indirect-discourse/>; lesedato 08.08.22)

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)

Fortellerens ord “drifts in and out of the minds of characters through free indirect discourse” (George Hughes i <https://www.raco.cat/>; lesedato 26.09.22).

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 fortrenget 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 tripod around [sic] though that didnt keep her from dying [sic] five years old daisy's age except she was pecking [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 leksiaene 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, kjeftet 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. Dessuten finnes "those narrative expansions that usually focus on the secondary characters of renowned novels (offering a "side" view of the main story), defined as "coquels"." (Saverio Tomaiuolo i <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/0013838X.2020.1766219>; lesedato 30.04.21) Et eksempel er Jo Bakers roman *Longbourn* (2013).

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 as a whodunit" (Bruno Faidutti i Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 357).

I noen sjangrer er det en "poetisk 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)

“Back in 1997, the film scholar Christine Gledhill remarked on how the serial narrative was splitting into three different forms: the *series*, the *serial*, and the *continuous serial*. The *series* is a story in which each episode or book is self-contained with a concluding end (the mystery solved, the couple happily married). Even though there might be subnarratives, the protagonists only change in a slow process. This is what happens in Harry Potter’s case in the sense that he returns each summer to Privet Drive, in Collins’s first novel, *The Hunger Games*, where Katniss returns safely home, and to some extent the *Millennium* trilogy where the mystery is solved (at least partially). The series has a very long tradition in publishing, particularly in crime fiction, with novels such as Agatha Christie’s Miss Marple books and Dorothy Sayers’s Lord Peter Wimsey mysteries. The second kind of fiction, the *serial*, is a narrative with a plot that unfolds over a run of episodes or instalments. On television *The Forsyte Saga* (1967) or the more recent *Downton Abbey* (2010-) are examples of this kind of storytelling, and among the bestselling fiction are both Meyer’s *Twilight* trilogy and E. L. James’s *Fifty Shades* trilogy serials. However, Gledhill observes a third kind of narrative structure, the *continuous serial*, which is a kind of narrative that is becoming more prominent in literature too. It is a story that does not end with the episode or book but continues on without relieving the suspense, yet unlike the serial it is not even certain that the story will ever end: ‘The continuous serial, on the other hand, promises a “never-ending story”’. In this kind of narrative there are simultaneous plots and sub-plots that can shift in dominance over the course of the text. [...] Today, a resurgence in the serialization of fiction is evident. According to Jim Collins, e-books and e-readers will strengthen the serial narrative as the sensation of reading one book in the singular evaporates with e-reading.” (Ann Steiner i Helgason, Kärholm og Steiner 2014 s. 49-50)

Den anonyme fortelleren i Edgar Allan Poes novelle “MS. Found in a Bottle” (1833) opplever mye skrekkelig, og da han tror at han snart skal dø, skriver han ned sine opplevelser, putter manuskriptet i en flaske og kaster den i havet. Den italienske forfatteren Enrico Novelli, som skrev under psevdonymet Yambo, ga i 1926 ut romanen *Et manuskript funnet i en flaske*. Flaskeposten inneholder et omfattende manuskript som handler om en skummel sjøreise der ingeniøren Paolo Roberto Liviani og en gruppe italienere støter mange forskjellige monstere. Flasken ble ifølge romanen funnet i magen på en hai og manuskriptet overlevert til Yambo.

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)

I britten Lawrence Durrells *The Alexandria Quartet* (1957-60) fortelles de samme historiene fire ganger, opplevd av fire forskjellige personer. Hver av de fire romanene har et personnavn som tittel. “It was based on the premise that people and events seem different when considered from different angles and periods, and that they can best be recorded, as Durrell himself put it, stereoscopically. The four volumes concern the same characters, but each of the several narrators tell the novels’ complex tales from their own viewpoint, and they write at different times. It is a device, Durrell claimed, amounting to a new concept of reality, reflecting the ideas of Freud and Einstein and a convergence of western and eastern metaphysics.” (Jan Morris i <https://www.theguardian.com/books/2012/feb/24/alexandria-quartet-lawrence-durrell-rereading>; lesedato 12.05.20)

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.

Handlingen i Rune Salvesens roman *Pur morgen* (2005) utspiller seg i løpet av en time om morgenen i en ikke navngitt by. En rekke ulike livsskjebner knyttes sammen gjennom at de møtes eller bumper borti hverandre. “På drøye 150 sider følger vi mennesker i en bydel en eneste tidlig morgentime under en fryktelig hetebølge ved et middelhavsland, sannsynligvis en doven spansk provinsby – og her er det langtfra idyll. [...] Her lever menneskene på kanten av stupet – tett på katastrofen.” (<https://www.sa.no/boker/rune-salvesen-pur-morgen/r/1-101-1805187>; lesedato 25.05.20)

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, udefinierbare 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 foregå 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 uutgrunnelig, 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”. I svensk-samiske Elin Anna Labba sin roman *Far inte till havet* (2024), der samene Rávdná og Ánne er sentrale personer, “er alt omkring dem levende, en gammel blodflekk bevarer Rávdnás fødsel og datterens første skrik, en geit ofres til sjøen for at den ikke skal stige ytterligere, skogen takkes for hugde trær. Kapitlene som følger kvinnene er dessuten omgitt av korte, lyriske passasjer med sjøens egen stemme. Den setter ord på tap som menneskene aldri formulerer like direkte: “Jag vällde över båtarna som blivit för små. De tog mig. Siivujávri, Siivujávri, stanna, sjöng folk ännu, men jag kände inte sångerna. Jag dränkte dem.” ” (*Morgenbladet* 23.–29. februar 2024 s. 52)

Historien i *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* (2003) av den engelske forfatteren Mark Haddon “is presented from the perspective of Christopher Boone, a 15-year-old boy with an unspecified developmental disorder that is likely on the autism spectrum. The story begins with Christopher discovering the murdered dog of his neighbor. Against the advice of his father, Christopher embarks on an investigation to solve the mystery. As he navigates the challenges of his own condition, the novel unfolds into a compelling exploration of family dynamics and the resilience of the human spirit. The distinctive narrative style of the novel, which mirrors Christopher’s logical and mathematical thought processes, provides readers with a unique window into his world. Haddon’s novel is both heartwarming and thought-provoking, inviting readers to reconsider their perceptions of normalcy and empathy.” (<https://www.sparknotes.com/lit/the-curious-incident-of-the-dog-in-the-night-time/>; lesedato 22.08.24)

Den britiske forfatteren Ian McEwans roman *Nutshell* (2016) har et ufødt barn som forteller. “[T]he choice of an unborn child as narrator and the consistent perspective from within the body of a heavily pregnant woman result in the disclosure and exploration of an entirely new world. [...] the narrator is a foetus in the last stages before birth. [...] Ian McEwan’s greatest innovative achievement in *Nutshell* is the creation of the imaginary world of a foetus in the interaction with the body of his mother, a world that is inaccessible in real life and that is in the way chosen by the novelist only presentable by an effort of the imagination. McEwan represents the sensory-motor activities of the foetus, equipping him with the capacity for thought and speech, which are intensely related to his physical existence. [...] With its focus on the physical conditions of the foetus McEwan transcends other embryonic narrators in literature, for instance in Carlos Fuentes’ *Christopher Unborn*, or in Eimear McBride’s *A Girl Is a Half-Formed Thing*.” (Wolfgang G. Müller i <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/fns-2018-0029/html>; lesedato 06.11.23)

I Kjersti Annesdatter Skomsvolds roman *Syke søster* (2023) befinner fortelleren Edit seg “i det hinsidige. Derfra forsøker hun å skildre hvordan livet går videre for dem som ble igjen etter at hun døde. [...] I romanens nåtid er Alma i midten av tyveårene, mens Edit er død etter en livslang kamp mot anoreksi. Fra Edits perspektiv, altså det hinsidige, skildres tvillingparets oppvekst, Edits død og Almas forsøk på å leve videre.” (*Morgenbladet* 15.–21. september 2023 s. 43)

Den danske forfatteren Olga Ravns roman *Voksbarnet* (2023) handler om “en reell hekseprosess som foregikk på Nordjylland i årene opp mot 1621. Som forteller i romanen har hun imidlertid ikke valgt seg en hekseanklaget kvinne. Den som taust lytter og taler, er her et voksbarn: en magisk dukke som ifølge den nordiske folketroen kunne volde andre skade, som en skandinavisk variant av voodoo dukken. [...] Dukken er menneske, magi og natur kombinert, og tilfører på et vis også en økologisk dimensjon til Ravns roman [...] De korte tekstene i *Voksbarnet* veksler mellom dukkens observasjoner, magiske formularer som jeg antar er hentet fra historiske kilder, samt mer performative tekststykker der dialoger eller bygdesnakk dukken får med seg, refereres direkte.” (Carina E. Beddari i *Morgenbladet* 22.–28. september 2023 s. 46-47)

Den italienske forfatteren Giacomo Sartoris roman *I am God* (2016; på engelsk 2019) er først og fremst “composed of His thoughts on everything from materialism and television to genetics and global warming. It’s precisely the sort of thing we might hope for from God in a novel – that He would tell us what He really thinks! [...] He points out His own puns (“I’d be in heaven once again, as they say”) and overexplains Himself in footnotes (“I want to be sure this point is crystal clear”). He mocks the Catholic Church, but shares many of the church’s more conservative views on subjects like gender (“Frailty, thy name is woman!”) and sexuality (“Progress my backside: By now pornography and homosexuality flourish unchallenged!”). He’s half heteronormative deity, half embarrassing uncle. He is

also frustrated. For reasons He can't understand, He has fallen in love with a human woman, a "post-punk" atheist lab assistant named Daphne. (Greek mythological references are peppered throughout the book.) [...] The novel's drama lies in Daphne's tale, which God gradually tells: the story of her own messy existence, and the mess she is making of His." (Martin Riker i <https://www.nytimes.com/2019/02/08/books/review/i-am-god-giacomo-sartori.html>; lesedato 06.11.23)

Noen av den italienske forfatteren Italo Calvino's bøker, skrevet hovedsakelig mellom 1963 og 1968, har fellestittellen *Cosmicomics*. I en av historiene "the protagonist is an ageing dinosaur who has somehow survived the extinction of his species and hides out, like a war criminal, in a tribe of descendant reptilians called 'New Ones'. The interloper is, by turns, embarrassed, secretive, defensive and finally indignant about his origins, falling in love and then being rejected by one of the new females. In another tale, two men and a woman fall through empty space for untold centuries, the narrator attempting to steer his trajectory closer to the woman and imagining a rivalry with the other man, a moustachioed lieutenant. In another, the main character is a mollusc [...] Many of the stories concern cosmic beings who offer witty commentary on the formation of the Universe and have the wondrous capacity to casually wander across time and space. They exist in the cushiony folds of cosmic nebulae, or in empty space, or falling in the gravitational pull of distant galaxies. [...] We never know who these cosmic supermen are, where they came from, or how they got to be where they are. In *Cosmicomics*, there are no houses and chairs, no roads or cars, no banks or telephones, no Berlin or London. There is no human civilization at all. Yet we do meet intelligent beings, even families and lovers, attempting to make sense of life in its most elemental form. It seems that Calvino is attempting to fathom how much of a reality can be created without familiar geography of time and space." (Alan Lightman i <https://www.nature.com/articles/460329a.pdf>; lesedato 15.02.22)

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)

Jonathan Lamb ga i 2001 ut studien *The Things Things Say*. “One of the new forms of prose fiction that emerged in the eighteenth century was the first-person narrative told by things such as coins, coaches, clothes, animals, or insects. This is an ambitious new account of the context in which these “it narratives” became so popular. What does it mean when property declares independence of its owners and begins to move and speak? Jonathan Lamb addresses this and many other questions as he advances a new interpretation of these odd tales, from Defoe, Pope, Swift, Gay, and Sterne, to advertisements, still life paintings, and South Seas journals. Lamb emphasizes the subversive and even nonsensical quality of what things say;

their interests are so radically different from ours that we either destroy or worship them. Existing outside systems of exchange and the priorities of civil society, things in fact advertise the dissident obscurity common to slave narratives all the way from Aesop and Phaedrus to Frederick Douglass and Primo Levi” (<https://press.princeton.edu/books/paperback/9780691171258/the-things-things-say>; lesedato 12.04.21).

Tyskeren Wolfgang Koeppens roman *Duer i gresset* (1951; på norsk 2005) er en “fortellingsmosaikk” der alt foregår i løpet av en dag. Handlingen foregår på mange forskjellige steder med mange personer i en storby. “Koeppen’s book is set in Munich in 1948 and is one of those day-in-the-life of a city books (of which, of course, *Ulysses* [av James Joyce] is the best-known example.) We follow the stories of several characters. There are two writers – the German writer, Philipp, unable to love (Koeppen uses the German word *behindert*, which means *cripple*) and the American writer, Edwin, who is gay when being gay was more risky than it is today (and he pays the price). There are two black American soldiers, who both feel very much out of place. Washington Price is having an affair with Carla, a German white prostitute. Both face problems with the interracial relationship, not least because of the abuse they both get. There is Henriette, a German Jew, who managed to escape to the USA before the Holocaust and married Christopher Gallagher, now here on business but who naturally remains uncomfortable in Europe and longs to be back in California. The other characters, like these, struggle with their place in the post-war world, some worrying that World War III may be imminent, others how they are to cope with the new realities. No-one is happy, no-one feels that his or her place in this world is secure.” (<https://www.themodernnovel.org/europe/w-europe/germany/koeppen/tauben/>; lesedato 24.11.23)

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 kringles, pludres, drikkes, diskuteres og forhandles om svartebørsplasser lenger frem i køen. Blant stemmesurret utkrystalliseres Vadim og Lena. De tar en kjøpase og går hjem. Elskovsscenen er skildret med noen siders “aaah ...”. Søvnscenene 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 Mjønnes’ *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)

I franskmannen Dominique Bragas korte roman *5.000: Sportsfortelling* (1924) “the reader is restricted to a moment of life, a crisis, the fifteen minutes or so it takes Monnerot, the French runner, to complete a 5000 metre race. There are no overt historical, religious, or social considerations, nothing external to this overwhelming and climactic experience that is the reality of the race itself. By interlacing a dry and inexorable narrating voice with a variously ecstatic and anguished internal monologue, Braga achieves a fractured rhythm that is further dislocated by the physical presentation of the text, where blanks and seemingly erratic punctuation confirm the progressive psychological (and undoubtedly cardio-vascular!) agitation of the protagonist. The result is a poetic document which palpitates with authenticity, and which, via the so-called “fallacy of imitative form”, offers to the reader, however tacitly, the terrible and exemplary confrontation between an ageing athlete and the chronometer, between man and his human condition.” (David Bevan i <https://www.jstor.org/stable/pdf/40836248.pdf>; lesedato 14.12.22)

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, “narratiserer” 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 “narratisering 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)

Såkalt “counter-storytelling” gjelder fortellinger som har blitt utelukket fordi de henger nøye sammen med etnisk tilhørighet, kjønn eller seksuell orientering (Martínez 2017 s. 184). “Counter-storytelling is used to magnify the stories, experiences, narratives, and truths of underprivileged communities. Everywhere we turn, the world is filled with dominant culture narratives. ‘Dominant culture’ refers to the practices, norms, and ideas that have the most power and influence in social,

institutional, and economic structures. [...] counter-storytelling creates space for community voices to create the narrative that defines their own experiences and lives. By giving power to the voices of individuals and communities, counter-storytelling fights against the dominant culture narratives that lack the knowledge and wisdom that minority individuals hold about themselves and their traditions, cultures, communities, homes, struggles, and needs.” (Mateo Castelli i <https://noiseproject.org/introduction-to-critical-race-theory-and-counter-storytelling/>; lesedato 24.05.22) “Counter-storytelling is a major tenant of Critical Race Theory (CRT) and is used to elevate minority voices, perspectives, and experiences. This method allows minority narratives to rise up and challenge the traditional narratives that shape our society.” (<https://noiseproject.org/counter-storytelling-highlights-minority-voices/>; lesedato 24.05.22)

“Sagaen om Sommarøy [...] en irriterende formaning om kraften i gode historier. Det begynte i begynnelsen av forrige måned, med en sjarmerende fortelling om et lite samfunn på en naturskjønn øy nord i Norge, som ville leve uten tid. De trengte ikke klokker under midnattssolen, sa øyboerne, så de hang dem på broen til fastlandet og ba regjeringen om å få melde seg ut av tidssonen. Nesten 1500 medier over hele verden omtalte saken, før NRK i forrige uke avslørte at det hele var en bløff. Det fantes ikke noe folkelig initiativ på Sommarøy. Ingen ville melde seg ut av noe som helst. Hele historien var et stunt klekket ut av Innovasjon Norge, og satt ut i livet av innleide PR-byråer. Til det ga Bente Bratland Holm, reiselivssjef i Innovasjon Norge, følgende kommentar: “Noen vil kanskje føle seg litt lurt, men man kan ikke annonsere seg til oppmerksomhet lenger, man er nødt til å fortelle en god historie.” [...] Fortellingen om det eksotiske naturfolket i nord, som vil kaste klokken og leve et renere, mer autentisk liv i takt med midnattssolen, er ikke bokstavelig talt sann. Men den er sann i den forstand at den formidler kjernen av hva Innovasjon Norge og reiselivsnæringen har bestemt at Nord-Norge *egentlig* er. På samme måte som at en tykk, gråhåret bestemor med rutete forkle forteller oss hvem Nora syltetøy er.” (Martin Gedde-Dahl i *Morgenbladet* 5.–11. juli 2019 s. 18-19)

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 archetypal 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 teologi”. 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 dagligsprog, at Bjerg rehabiliterer begrebet om Stedfortrædelse som et grundtræk ved al livsfællesskab. Selv fremhæver Svend Bjerg den hovedgevinst ved fortællingen, at den tilbyder os en identitet, som vi ikke selv skal tilkjempe os. “Den depressive politiske ubestemthed” bliver “afløst af en frigørende narrativ bestemthed” (Kritisk Forum Praktisk Teologi 112/2008 s.2). [...] Om sammenhengen 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 selv tilliten til å utelate og sammenfatte.” (Inger Merete Hobbeldstad i *Dagbladet* 21. mars 2013 s. 56-57)

Den amerikanske filosofen og forskeren Noël Carroll “suggests that the main source of the emotional impact of movies is the [...] question-and-answer structure, which he calls “erotetic narration”: “Unlike those of real life, the actions observed in movies have a level of intelligibility, due to the role they play in the erotetic system of questions and answers. Because of the question/answer structure, the audience is left with the impression that it has learned everything important to know concerning the action depicted. ... The powerful impression [movies make] is nothing but the exceptional perspicuousness, economy, and clarity of the action in movies which is due to erotetic narration.” In other words, the emotional power of popular movies stems from the intense way in which they satisfy the innate human desire for order, coherence, and meaning.” (Plantinga og Smith 1999 s. 87)

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).

“Bennett (1997) offers a compelling analysis of the process jurors go through in making judgments. A crime has been committed and a defendant stands accused. The evidence is confusing and contradictory. How do prosecutor and defense

attorney seek to persuade the jurors? By spinning stories that incorporate the established “facts” in ways that advance their case. The prosecutor tells a tale of the vengeful wife, an unremorseful and violent character who plotted to kill her unsuspecting husband. The defense counters with a story of the abused spouse acting in self-defense, in which the husband is the villain, the wife the victim, the killing justified. How do jurors make sense of the conflicting testimony? Not, Bennett argues, through analytic reasoning but by assessing the plausibility of the stories they hear, an assessment that depends on whether the story hangs together and whether it resonates with their prior schema about how such characters would act in such circumstances. Bennett concludes that “adjudicators, like most other story audiences, judge the plausibility of a story according to certain structural relations among chosen symbols, not according to direct perception of the actual events in question” (Bennett 1997, 97).” (Frederick W. Mayer i <https://watermark.silverchair.com/145757898.pdf>; lesedato 26.09.24)

“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)

“Locative Narratives tie elements of the narrative to physical locations that users must visit in order to experience. [...] Locative Narratives are a storytelling medium that makes use of location-based technologies such as the Global Positioning System (GPS) to tie sections of its narrative to locations in the real world so that users must physically visit the relevant coordinates to experience sections of the narrative.” (Alexander Jones m.fl. i <https://core.ac.uk/download/pdf/157768448.pdf>; lesedato 02.06.23)

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>