

Ich habe nicht schnell genug schnell die Tür geöffnet
 hatte. Ich stand noch ein bisschen still, trach nach Hilfe
 Hilfe mir Tausendvergeß. Ich habe versucht, hob einen Fuß
 auf, der auf dem nächsten Treppengate lag - der es anfügte
 hatte ihn wohl hinarbeiten und lief dann die Treppe
 hinunter so schnell ich nur konnte. Ich dachte, dass er
 dessen Umgebung fast durch den großen blauen
 hatte ihn mit dem nächsten Gefährten im nächsten und
 beredet. Wollte ich mich nicht revolutionieren und
 ich habe berichtet, da er die alten so schnell er
 behalte den Gedanken mich von ab, bei nächster Gelegenheit
 in einem Akt zu sein, ich selbst aber wollte, dass ich
 in sich selbst beredet, ich selbst beredet beredet
 als dieser voran.

In der nächsten Zeit ich selbst beredet beredet
 ein wenig wenige Worte zu sprechen. Ich versuchte mich
 schiedent Wege von mir heranzukommen, ich aber wollte
 verhindern. Er kam gleich nach dem Feuer malaise, blieb
 seinen Zimmer ohne das ich annehmen auf dem
 und beschäftigte sich mit nicht anderem als der
 beobachten. Die aber der Dientwörden wurde
 Teil des sehen bei leeren Zimmer, so fand er
 auf mich öffnete sie wieder. Als ich stand er
 wurde früher auf ab mit, ich selbst beredet beredet
 zu sein, wenn sie in Korea ich selbst beredet beredet
 ein paar mal in Tinea ab mal in die Wohnung
 dann ich selbst beredet beredet sein Verhalten in
 jeder Hinsicht an ich selbst beredet beredet ich selbst beredet beredet
 de me ich selbst beredet beredet wurde mit fast ich selbst beredet beredet

Franz Kafka. Fra manuskriptet til *Processen*.

MELLEM SPEJLE

— om meta-romanens selvreflektion

Marianne Ping Huang

...dans cette zone asymptotique où la littérature fait mine de se détruire comme langage-objet sans se détruire comme méta-langage, et où la recherche d'un méta-langage se définit en dernier instant comme un nouveau langage-objet, il s'ensuit que notre littérature est depuis cent ans un jeu dangereux avec sa propre mort, c'est-à-dire une façon de la vivre: elle est comme cette héroïne racinienne qui meurt de se connaître mais vit de se chercher...¹

Metaromanen bliver ofte forstået som en roman bevidst om sig selv, dvs. tematiserende sine egne teknikker, spejlende sin romanhed i et metaniveaus selvindsigter. Da Roland Barthes i 1959 reflekterede over litteraturens døds kamp mellem objekt- og metasprog, var det med et bredere sigte end på romanen og kun med affinitet til den roman, som ti år senere skulle få præfixet meta- hæftet på sig. Men i teorierne om metaromanen er forestillingen om, at meta- er et dødsmærke, eller at den litterære selvrefleksion er en leg med døden, fremherskende. Metaniveauet bliver forstået som en fare for romanen på to måder, som begge har med forståelsen af selvrefleksionen at gøre. På den ene side gøres der anskrig ud fra definitionen af romanen som en referentiel genre, hvor referentialiteten består mellem 'levet liv' og 'kunst', altså en realistisk mimesis. Her ses metaniveauet som en trussel mod genkendeligheden og i diffus for-

stand "relevansen"; *selvreflektionen* sættes således lig *selvtilstrækkelighed*. På den anden side sættes *selvreflektion* lig med *selvbevidsthed*; her ses romanen som truet af teorien, således forstået at metaniveauet så at sige udsuger romanens litteraritet, dens fortællepotentiale.

På den ene side står således den totaliserende, realistiske roman, på den anden side den 'antiroman', som allerede for tyve år siden gav anledning til endelig at erklære romanen som bred, episk *fortælling* i krise, ja, på gravens rand. Den roman, som det følgende skal dreje sig om, er hverken-eller, den befinder sig i den zone, Barthes kalder "asymptotisk", mellem romanens objektsprog, fortællingen, og dens metasprog, selvreflektionen. Denne metaroman er interessant, fordi den tilsyneladende har genoprettet fortællingen netop i kraft af sine meta- eller refleksions-teknikker. Den er til en vis grad *selvtilstrækkelig*, idet den reflekterer sin egen fortælling; men den er ikke *selvbevidst*, idet dens metaniveau altid geninddrages i dens fortælling. Den narrative metaromans dans på dilemmaets horn ("morir de se connaître, mais vivre de se chercher") er en særlig udfordring til den teoretiske koreografi over romanens dødedans, for så vidt som det kan være vanskeligt at indfange det farlige spil med sin egen død som en måde at leve på.

Den narrative metaroman har sine moderne (nogle vil hævde postmoderne) rødder i den amerikanske roman fra tressernes slutning (Barth, Barthelme, Gass), hvor den også fik sin betegnelse, dengang som et synonym til det vel- og overbrugte "antiroman". Igennem de senere år har vi i Skandinavien fået den i fortrinsvis norsk udgave (Fløgstad, Kjærstad). Typen er dog af ældre dato; af ganske bestemte — teoretisk strategiske — grunde nævnes ofte *Don Quixote* og *Tristram Shandy* som paradigmatiske eksempler, ikke mindst fordi de står som en art passager i romangenrens udvikling. Fremhævelsen af 'urtyperne' og deres parodiske redefinition af en genre i krise, gør det i teorien muligt at pointere romanens uafhængighed af realismen: hvis romanen er ved at dø, gælder det kun dens realistiske variant. Det er ligeledes muligt at plædere for den moderne metaroman som et tegn på, at romanen er i en passage, på vej ud af sin krise.

Denne argumentation ('det er set før', 'romanen er mere end Balzac', 'dette er kun en overgang') er indlysende defensiv og tegner en stor del af den teori, som overhovedet finder det umagen værd at plædere for metaromanen. Sådan er det, fordi der på den anden side findes en hårdnakket teoretisk tilbøjelighed til at sluge metaromanens 'relevans': den selvreflekterende roman defineres som en degeneration, den er "teoretisk", "systematiserende", "livløs" —

den kan ganske enkelt ikke være en roman.

...the novel would not be, as Stendhal once put it in a flamboyant metaphor, a violin whose sounding box is the reader's soul, but rather an elaborate puzzle or game with which the author confronts the reader. This might in part explain the popularity of fictional gamesmen who are, in a double sense, "cool" writers².

Er der en meta-mimesis?

Et af de teoretisk mest udfoldede forsvarsskrifter for metaromanen er Linda Hutcheons *Narcissistic Narrative. The metafictional paradox*, Ontario, 1980; Oxford, 1984. (Hos Hutcheon og i Patricia Waugh's *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*, London, 1984, kan man finde analyser af en række konstituerende træk i metaromanen, som der ikke her levnes plads til at behandle). I *Narcissistic Narrative* typologiseres metaromanen efter teknikkerne, som anvendes til at eksplicitere en selvreflektion. Der uddestilleres to hovedtyper: Den *lingvistiske*, som opererer gennem ordspil og anagrammer og som i sin mest radikale form findes i den franske "nouveau nouveau roman", hvor spillet med sproget udelukkende sker igennem signifianterne. Og den *narrative*, eller *diegetiske*, som opererer igennem fortællingens grammatik. Hutcheon pointerer, at den ekspliciterede selvreflektion (især i den narrative form) genopliver en særlig mimetisk udfordring i kraft af en i metaromanen immanent læseridealitet. Metaromanen er 'relevant', fordi den i sidste ende er 'lærerig', og den er referentiel, ikke bare fordi den opererer gennem en genkendelig intertekstualitet og teknik, men fordi dens selvreflektion bliver genkendelig for læseren som dennes egen trang til at kende sig selv (Hutcheon bøjer sig for kravet til 'en rigtig roman', den skal finde "klangbund i læserens sjæl"). På dette overordnede niveau er et af de stærkeste argumenter for metaromanen således, at fordi den væsentligst er roman (etablerer en mimetisk forbindelse — i anden potens — mellem levende liv og kunst), er det i orden at den også er 'meta'.

Den påstand jeg vil advokere for (og som bringer mig i teoretisk krydsild) er, at den narrative metaroman nok er referentiel i sin fortællestruktur, den fortæller i genkendelige størrelser, men at dens genkendelighed er af intertekstuel karakter, og at denne genkendelighed er et middel for selvreflektionen, autorepræsentationen. Den er "cool"; men det er gennem denne coolness i den ekspliciterede formalitet, at den overhovedet kan opretholde en fortællende form. Metaromanen er roman, men kun fordi den er 'meta'. Hvis den skulle være didaktisk i den forstand, at den fører

sin læser på sporet af de konstruktioner og illusioner, jedermann's verden hviler på, er det en sidegevinst og ikke dens egentlige ærinde.

Det er åbenlyst lettere at hævde en mimetisk bestræbelse i metaromanens narrative variant, end i dens lingvistiske. Her er autorepresentationen indlysende ikke en antirepresentation. Så længe der er en fortælling, er der en form for mimesis, hvorimod den lingvistiske selvreflektion for at få sproget i spil ofte må give køb på fortællingen, og som roman tendere mod "hvid støj", "asyntactical, agrammatical, and even, phonetically, alexical strings of jibberish"³, hvis det skal siges hårdt.

Hutcheon redefinerer mimesisbegrebet, så det bliver muligt at bestemme autorepresentation som forskellig fra antirepresentation, og dermed bliver det også muligt at forstå metaromanens selvreflektion som andet end selvbevidsthed. Hun erindrer om, at den aristoteliske mimesis nok defineres som en repræsentation af 'livet' i 'kunsten', men at repræsentationsbegrebet hos Aristoteles også implicerer en ordning, en narrativisering af repræsentationen. Den litterære fremstilling er både mimetikon og diegematikon⁴. Det er diegesen, der i den narrative metaroman bliver plottet, autorepresentationen er bredt defineret en fortælling om fortællingens mulige og umulige teknikker:

*In demanding recognition of diegesis or narrative process as part of mimesis, metafiction is in a sense demanding a reworking of the Aristotelian theory*⁵.

Dette krav om "reworking" stilles først og fremmest til romanteoretikerne. Metaromanen er mimetisk, men på en anden måde end den realistiske roman. I den realistiske roman er de formelle regler og teknikker midlet til at opnå et afsluttet homogent billede, en lille verden hvilende i en uproblematisk referentialitet. I metaromanen er diegesis ekspliciteret som målet for romanen, *deri består metakaraktren i fortællingen, dens processuelle krise i selvfortolkningen af dens fortælling*. Herudfra definerer Hutcheon den realistiske roman som produktmimetisk og metaromanen som procesmimetisk.

Den narrative metaroman kan med andre ord kun fortælle, fordi udsigelsen gives større vægt end udsagnet. Dens plot struktureres gennem denne distinktion, autorepresentationen bliver en udsigelse af udsigelsen. Romanen er hørt op med at genfortælle, den forsøger i stedet at vise sig frem⁶.

Med begrebet om *procesmimesis* føjes et metaniveau til distink-

tionen mellem udsigelse og udsagn. Igennem metaromanens selvreflekterende teknikker forsøges udsigelsen repræsenteret. Men — og nu nærmer vi os metaromanens dilemmastrukturer — autorepresentationen bliver ikke fuldstændig. Gennem selvreflektionens ekspliciteringer af narrationens orden, bryder fortællingens autoritet sammen, og metaromanen antager sin oscillerende karakter mellem selv fremstilling og fortælling, det jeg ovenfor har kaldt dens dans på dilemmaets horn.

Kan man danse på dilemmaets horn?

I teorierne om metaromanen er et hyppigt citeret eksempel på skiftet mellem fortælling og metaniveau kapitel 13 i John Fowles' *The French Lieutenant's Woman* (1969)⁷. Her bryder den totaliserende roman sammen i noget som umiddelbart ligner en afsløring af dens diegesis, nemlig i udpegningen af den olympiske fortæller.

I Linda Hutcheons læserorienterede teori tjener dette eksempel til at belyse den referentielle forbindelse mellem romanens og læserens fortolkningskrise i eksistentiel betydning. Men det kan også læses formelt som et eksempel på det dilemmastrukturerede forhold til metaromanens selvreflektion og dens roman- eller fortællekarakter, mellem dens meta- og dens objektsprog. Her er den koreografiske detalje i overgangen mellem den fuldt udfoldede viktorianske roman i kapitel 12:

Hendes hulken var heller ikke den hysteriske form for tårer der varslers om voldelig handling, men fremkaldt af en dybt betinget, snarere end følelsesmæssig, elendighed — langsomt fremvældende, ikke til at standse, sivende som blod gennem en forbindelse.

Hvem er Sarah?

Fra hvilke skygger kommer hun?

og metaniveauet i kapitel 13:

Jeg ved det ikke. Den historie jeg fortæller er ren fantasi. De personer jeg skaber har aldrig eksisteret uden for min hjerne. Hvis jeg indtil dette tidspunkt har foregivet at kende mine personers sjæle og inderste tanker, er det fordi jeg skriver i (ligesom jeg har antaget noget af ordforrådet og "stemmen" af) en konvention, der var alment anerkendt på den tid min historie foregår i: nemlig at romanforfatteren kommer lige efter Gud.

Nu er afsløringen af forfatterinstansen naturligvis ikke den eneste måde, hvorpå udsigelsen kan reflekteres på metaniveauet (og det er

heller ikke den eneste måde, hvorpå Fowles gør det). Men interessen for realismens olympiske fortæller er påfaldende i metaromanen, og refleksionen af denne diegesis er eksemplarisk, fordi autoritetssammenbruddet her bliver så tydeligt og metaromanens dilemma dermed bliver chokagtigt åbenlyst. Hvor Hutcheon interesserer sig for den eksistentielt referentielle forbindelse mellem det afslørede fortællejag og læseren ("Der er kun en god definition på Gud: den frihed som tillader andre friheden til at eksistere", Fowles, p. 91), vil jeg interessere mig for en anden side af autoritetskollapsen, nemlig hvorvidt "afsløringen" opretholdes som selvbevidsthed eller -erkendelse.

Det berømte kapitel 13 er uden tvivl en *selvrefleksion*, men artikulerer det også romanens *selvbevidsthed*? Tager man Hutcheon på ordet, står fortælleren her frem og afslører sig, kapitel 13 er et spejl, et billede på romanen inde i romanen (hos Hutcheon forstået tematisk, som et spejl for romanens frihedstema). At romanen her skulle nå en fuldstændig autorepræsentation, forudsætter at et fortælleknisk noget diffust subjekt træder ud af fiktionen, indrammer den og overrækker den forkortet til metasprog. Følgen af denne mulighed, at romanens selvrefleksion er lig dens selvbevidsthed, ville være den enkelte romans død på stedet, "morir de se connaître". Man kan også læse selvrefleksionen i kapitel 13 som en mangelfuld eller uopretholdelig selvbevidsthed, som i stedet for at afsløre fortælleren tilføjer ham som et supplerende lag i fiktionen. Metaniveauet kastes tilbage i fiktionen, som gennem nye selvrefleksioner må søge sig selv og således opretholdes som fortælling, "vit de se chercher". Det er faktisk det som sker i John Fowles' roman. Et markant eksempel findes hvor fortælleren i al sin påtrængenhed kører i tog med en af sine protagonister og her overvejer hans videre skæbne:

En fløjte lød, og Charles mente, at nu havde han vundet den ensomhed, han begærede. Men i allersidste øjeblik dukkede et særdeles skægget ansigt op ved hans vindue.

(...)

...det skæggede ansigt, som jeg kun alt for godt kender ... Og jeg skal ikke spille komedie længere.

Nu er det spørgsmål jeg stiller... hvad helvede skal jeg stille op med dig?

(...)

Jeg tager pungen op af lommen i min skødefrakke, jeg tager en florin frem, jeg lægger den på min højre tommelfingernegl, jeg knipser den snurrende op i luften, og griber den med venstre hånd.

Lad det være sådan. Og jeg bliver pludselig klar over, at Charles har lukket øjnene op og kigger på mig.
(Fowles, p. 360)

Gennem de gentagne geninddragelser af metaniveauerne i fortællingen er det muligt i metaromanen på en gang at opretholde sin genererende selvrefleksion og give den fortællingens form. Det er altså muligt at danse på dilemmaets horn, nemlig derved — som Barthes påpeger i det indledende citat — at metaniveauet aldrig når totaliserende forklaringskraft, men gennem en simulation heraf bliver "un nouveau langage-objet". Mens selvrefleksionen på den ene side fratager fortællingen dens totalitetsillusion gennem et fortælle-mæssigt sammenbrud, underløber på den anden side fortællingen autoriteten i selvrefleksionens "afsløringer".

Kan man falde gennem et spejl?

Metaromanen arbejder sig fortællende rundt om den blinde plet i sin selvrefleksion. I modsætning til Hutcheon vil jeg påstå, at den narrative metaroman ganske vist i høj grad iscenesætter sin *selvrefleksion*, men at den ikke når en dækkende *selvbevidsthed*. Det er derfor også i en stor del af de narrative metaromaner sådan, at de i stedet for at få en *afslutning*, bliver *afbrudt* — fortællingen kunne potentielt fortsætte sin søgen efter sig selv ad infinitum.

Den ufuldstændige autoritetsrepræsentation er en *mise en abyme*, en afbildning af et billede i sig selv — med det forbehold, at den fortsætter i en uendelig regres, fordi det som skal afbildes er selve afbildningsprocessen. Den svenske forfatter, Lars Gustafsson, som har anvendt denne indfoldningsteknik i sin roman *Bernhard Foys tredje rochad* (1986), beskriver den paradoksale proces således:

Detta, att aldrig kunna producera kommentaren till sin egen text utan bara "mer av samma slag" är naturligtvis bara ett specialfall av en topologisk lag: det går att afbildna ett system på sig själv, men inte fullständigt uttömmande.

Låt oss anta att vi sitter vid ett staffli och vill avbildna inte bara ateljén, staffliet utan också själva avbildandet.

Var skall vi placera pennan som ritar pennan som ritar?

Den befinner sig uppenbart utanför bilden och placerar vi den i bilden är den inte långre avbildande utan bara ett stycke bild.

Det finns en blind fläck i varje system, en bit som undandrar sig alla ingrepp från alla andra systemnivåer.⁸

Mise en abyme er ikke en teknik, som opstår med metaromanen.

Begrebet blev først anvendt af André Gide ("ce procédé du blason qui consiste dans le premier, à en mettre un second "en abyme"."⁹), men teknikken kendes fra antikken og udfoldes rigt i renaissancens og barokkens drama (fx. det indlagte skuespil i *Hamlet*). Der er her tale om en afbildning af et billede i sig selv, altså en fuldstændig autoritetsrepræsentation, som ikke behøver at indgå i en uendelig regres, men udmærket kan være en indlagt allegori, et spejl for værketets komposition og proportioner, som et metalag uden *process*afbildning (sådan forstod Gide teknikken, og sådan anvendes den i fx. *Hamlet*).

Den uendelige regres indtræder først når processen ("pennan som ritar pennan som ritar") også skal med i autoritetsrepræsentationens *mise en abyme*. I metaromanens ovenfor beskrevne dilemma bliver selvaftbildningen ikke bare en indre fordobling, men et fald gennem en række utilstrækkelige afbildninger, idet metaniveauerne uophørligt geninddrages i fortællingen. Metaromanens 'meta-' bliver med andre ord aldrig meta-sprog, men snarere en metonymisering, en kontinuerlig overføring af fortælle materiale fra selvrefleksion til fiktion.

Metaromanen falder gennem det ene spejl efter det andet. Spejlingen er ikke som i klassisk forstand en identifikation, en *selverkendelse*, men et supplement til metaromanens mangel, dens blinde plet. Her er det igen nødvendigt at pointere Hutcheons typologisering af metaromanen i to varianter, den *lingvistiske* og den *narrative*, idet der i begge, men med meget forskellig effekt, findes en anvendelse af *mise en abyme*. I den *lingvistiske* metaroman fører indfoldningen mod sprogets forsvindingspunkt i "hvid støj", her bliver fx. anagramteknikken — anvendt radikalt — en esoterisk refleksion, hvor romanen forsvinder som en hensygnende Narcissos. I modsætning hertil opretholder den *narrative* form den 'gode fortællings' enigmatiske forløb, den *narrative* metaromans gåde er den selv som fortælling. Dens *mise en abyme* gentager fortællingen, den blinde plet afsætter et supplement af fortælling: for hvert metaniveau der geninddrages som objektsprog, udvides fiktionens fortælle- og refleksionspotentiale. I stedet for enten at løse gåden i forhold til en ydre referentialitet eller at opløse den med fortællingen som indsats, reformuleres spørgsmålet i en selvreferentiel processualitet. Faldet gennem spejlet, metaniveauets "mangel" er metaromanens *narrative* generator sine qua non.

*Den förgrenar sig ständigt. Ett rum har nio dörrar,
du väljer en. Den för til et rum,
underjordisk, med nio dörrar.*

*Varje steg gör en återkomst mer osannolik,
universum expanderar oerhört*¹⁰.

Noter

1. Roland Barthes: "Littérature et méta-langage", *Essais critiques*, Paris 1964: i denne asymptotiske zone, hvor litteraturen ser ud til at ville ud-slette sig selv som objekt-sprog uden at ville gøre det som meta-sprog, og hvor efterforskningen af et meta-sprog i sidste instans definerer sig som et nyt objekt-sprog, er følgen, at vor litteratur gennem de sidste hundrede år har været et farligt spil med sin egen død, det vil sige en måde at leve på: den er som heltinden hos Racine, hun dør ved at lære sig selv at kende, men lever ved at søge sig selv.
2. Robert Alter: *Motives for Fiction*, Cambridge Mass. & London, 1984, p. 6
3. Christine Brooke-Rose: *A Rhetoric of the Unreal*, Cambridge, 1984, p. 359
4. Jvf. Hutcheons referencer til *Poetikken* (7:2 og 4, 8:4, 24:10, 25:5), *Narcissistic Narrative*, p. 41
5. Hutcheon op.cit.
6. Jvf. Mario Perniola: "At fremvise eller genfortælle begivenheder", *Den blå port*, 3, 1986
7. John Fowles: *The French Lieutenant's Woman*, London, 1969. Her citeres efter den danske oversættelse, Gyldendal 1984.
8. Lars Gustafsson: "Litteraturhistorikern ur författerens perspektiv", *Stunder vid ett trädgårdsbord*, Stockholm, 1984, p. 149
9. André Gide: *Journal* (1893). Jvf. Bruce Morrisette: *Novel and Film*, Chicago & London, 1985, p. 142
10. Lars Gustafsson: *Världens tystnad före Bach*, Stockholm, 1982, p. 20