

”HVER GANG JEG SKRIVER
EN ROMAN” – METAFIKTIVE
FORMER OG INDSTILLINGER
I INGER CHRISTENSENS
AZORNO

SUNE GREGERSEN

University of Amsterdam



PRESSto.

ABSTRACT. The paper presents an analysis and discussion of the Danish writer Inger Christensen's experimental novel *Azorno* from 1967. It is argued that the novel, which is partly in epistolary form, can be read as a literary *objet trouvé*, a found manuscript consisting of a struggling writer's unfinished notes and documents. I then attempt to characterise the novel using the typology of metafictional forms and attitudes proposed by Gemzøe (2001), and point out a number of potential problems with this typology.

1. AZORNO

Inger Christensens anden roman *Azorno* udkom første gang i 1967, men har altid stået noget i skyggen af forfatterens lyriske produktion, hvor *det* (1969), *Alfabet* (1981) og *Sommerfugledalen* (1991) nok er de mest kendte værker. *Azornos* halvtredsårs jubilæum er en passende anledning til at tage den op til fornyet overvejelse og forsøge at genaktualisere den. I denne artikel vil jeg undersøge hvordan *Azorno* tematiserer sig selv som litterært objekt og forsøge at belyse den med Gemzøes (2001) typologi over metafiktive former og indstillinger.

2. ET FORSØG PÅ ET HANDLINGSREFERAT

At give et referat af *Azorno* er på én gang ligetil og yderst vanskeligt. Romanen er godt 100 sider lang og består af tolv unummererede kapitler uden titel, der kan grupperes i to hoveddele. Første del (kap. 1-5) består af fem

breve mellem kvinderne Louise, Katarina, Xenia, Bet Sampel og Randi. Andel del (kap. 6-12) udgøres af romanuddrag fortalt af skiftende jegfortællere, nemlig de fem kvinder og mændene Sampel og Azorno.

Det vanskelige består i at man som læser aldrig ved hvad der egentlig foregår, idet fortællerne konstant modsiger sig selv og hinanden og genbruger fragmenter af hinandens tekst. Romanen begynder med at et uidentificeret kvindeligt jeg i Tivoli i København møder Azorno, og den første sætning lyder "Jeg har ladet mig fortælle at jeg er den kvinde han møder allerede på side otte" (s. 7). Der refereres dog ikke til det umiddelbart forestående møde i romanen *Azorno*, men til et møde mellem fortælleren og hovedpersonen i en roman i romanen skrevet af forfatteren Sampel. Kap. 2 afslører at kap. 1 må være en fiktion i fiktionen: "Da jeg havde læst disse to maskinskrevne sider, måtte jeg hurtigt lade dem glide tilbage mellem de mange papirer, der lå spredt ud over skrivepladen" (s. 9). I dette kapitel skriver Louise til Katarina om sit besøg hos Randi og hunden Goethe i Schweiz. Randi påstår at kap. 1 er skrevet af Xenia, som må være fanget i en dagdrøm – Sampel har nemlig fortalt Randi at det er hende hovedpersonen, som nu identificeres som Azorno, møder på side otte. Desuden har Xenia ifølge Randi altid været slem til at lyve. Randi sender nu Louise af sted for at redde Xenia fra dagdrømmen. Efter en detaljeret beskrivelse af en køretur fra Schweiz til Rom konkluderer Louise imidlertid at Xenias brev, som hun vedlægger sit eget, er:

... lidt for velskrevet til at have ret meget med sandheden at gøre.

Xenias brev burde nok, hvis sandheden skulle komme frem, kaldes Randis brev; hun har jo altid været slem til at lyve; jeg mener Randi; der mener Xenia.

Men hvis sandheden endelig skal frem, så kan der ikke være to meninger om den sag: I går var jeg nemlig sammen med Azorno her i Rom. Det var den første søndag i maj, og middagstimen var utrolig varm (s. 18)

Og sådan fortsætter det. Den ene beskylder den anden for at lyve og hævder at netop *hun* kender sandheden om Azornos eller Sampels intentioner. I kap. 3 skriver Katarina til Xenia at hun netop har taget afsked med Azorno efter tre dage i København; i kap. 4 bagtaler Xenia Katarina i et brev til Sampels kone Bet; og i kap. 5 fortæller Randi Louise om et intimt møde i Sampels soveværelse som må afbrydes da de hører Bet nærme sig i de tilstødende lokaler. Mens Sampel går ud for at tale med hende, roder Randi i Bets ting og finder brevet fra Xenia (altså kap. 4). Da Sampel kommer tilbage, siger han at han er blevet fri for Bet, og at han og Randi fra nu af skal være sammen. Sampel vogter nu nidkært over Randi, så han end ikke har tid til at skrive på sine bøger længere, og så Randi må skrive brevet til Louise mens han sover – "Thi jeg er nu Sampels fange her hvor mørket breder sig med lysets hast" (s. 32).

Kapitlerne skifter herefter karakter fra breve til romannotater. De syv navngivne personer er hver forfatter til et kapitel, og alle arbejder tilsyneladende på en roman. I kap. 6 beretter Louise om et skriveophold i Rom; i kap. 7 hævder Katarina at have fabrikeret kap. 6 og brugt Louise som fortæller for at komme over en skriveblokade. I kap. 8 fortæller Randi hvordan hun myrder Sampel med en forgiftet salat og derefter tager til København for at besøge Louise, som er blevet tvangsindlagt. I kap. 9 beretter Bet Sampel – som nu begynder at kalde sig ved sit rigtige navn, Batseba – om sin ensomhed og længsel efter Sampel, som har givet hende hunden Goethe som selskab når han er på rejse. Under læsningen af Sampels seneste roman går det op for Batseba at den kvinde Azorno møder på side otte, må være inspireret af en anden end hende selv. Hun finder frem til fire mulige emner – Randi, Katarina, Louise og Xenia – og beslutter sig for at præsentere Sampel for dem i en roman. Hun inviterer alle kvinderne ned til boligen i Schweiz, og da de ankommer og opdager at de alle er gravide med Sampel, beslutter de sig for at konfrontere ham. Da han træder ind ad døren, overfalder kvinderne ham, og da det hele standser, sidder Batseba alene tilbage på gulvet med Sampels døde krop foran sig: ”Her sidder jeg nu og venter Sampels fange her hvor mørket breder sig med lysets hast” (s. 81).

I det følgende kapitel er Sampel dog tilsyneladende i live igen – kap. 10 genfortæller nemlig Louises rejseberetning fra Rom i kap. 6, blot fra Sampels synsvinkel. I kap. 11 besøger Xenia Sampel på anstalten i København, hvor det nu er ham der er indlagt. Hun undrer sig over at der står *Azorno* under Sampels selvportræt, men ”Azorno, det er mig”, forsikrer han (s. 90). Xenia indser at forførerjeget Azorno er lukket inde i Sampel og må træde frem ”og spille sine forunderlige melodier på kvindernes kroppe” (s. 93). Et forløsende samleje frigør Azorno, som nu får overrakt Sampels journal og læser alt om sygdomsforløbet; her bliver læseren dog ikke meget klogere, for Xenia er ”fuldstændig ude af stand til at referere” journalens indhold (s. 96). Kapitlet ender med endnu et møde i Tivoli, nemlig mellem Xenia og Azorno. I romanens sidste kapitel fortæller Azorno selv fra Paris, hvor han opholder sig med hustruen Batseba, at han er ved at skrive på en roman og har alle mulige ”ubrugte og ubrugelige notater” med sig (s. 98). Under Batseba og Azornos spadseretur i Luxembourgshaven i Paris afsløres det at de har kendt hinanden i ti år og at Batseba venter sig. Det antydes at de har haft en eller flere ægteskabelige kriser, men romanen slutter med en tilstand af harmoni: ”det var i dette øjeblik da vi kyssede hinanden, at vi for første gang i vores liv oplevede den milde aftenluft. Og sang.” (s. 106).

3. FORTÆLLING OG FORFØRELSE

Som nævnt består dette indviklede og selvmodsigende handlingsforløb af to overordnede dele. Den første udgøres af breve, mens den anden har karakter af indimellem dagbogslignende romanskitser.¹ Udsigelsen forandrer sig dermed fra at være direkte henvendt til en modtager til ikke længere at have én eksplicit adressat. Men også det sagte ændrer karakter: Samtidig med at handlingen eskalerer frem mod drabet på Sampel i kap. 9, forandres jegfortællernes fokus og holdning til fiktionen. Vendingen markeres allerede af den første sætning i kap. 6: "Dengang jeg begyndte at arbejde på denne roman ..." (s. 32). Hvor kvinderne i brevdelen konkurrerer om en central plads i Sampels roman-i-romanen – om at være deltagere i andres fiktion – ønsker de i den anden del selv at skabe fiktionen, og i stedet for at beskyldte hinanden for at lyve erkender de nu hver især at digte og hitte på. Katarina skriver eksempelvis i kap. 7 at hendes problemer med romanarbejdet ophører da hun opdager glæden ved at skrive om de mennesker hun kender:

Jeg kunne få dem til at springe rundt efter hinanden her på spisebordet, få dem til at strække sig i alle retninger som de brogede tulipaner der ikke fik lys. Få dem til at visne og dø. Men frem for alt kunne jeg få dem til at være nærværende, uden at have besvær med at give dem mad eller på anden måde betjene dem (s. 41)

Der er altså en fascination af den frihed til at skabe en egen verden som skrivningen giver, og et ønske om at fremskrive et betingelsesløst nærvær. Sampel afslører i kap. 10 uden krumspring sin motivation for at skrive: "Hver gang jeg skriver en roman er det for kvinderne jeg planlægger en rosenhave, beregnet til forførelse. Jeg planter, gøder, forædler og forsker, katalogiserer" (s. 86). I fiktionen kan man forlede og forføre lige så tosset man vil. Men fortællernes forsøg på at skabe og fastholde en egen verden i fiktionen undermineres gang på gang af at de bruger de samme udtryk og motiver, at ordene aldrig er deres egne. En opremsning af toiletartikler, et "dykkermotiv" hvor fortællerne forestiller sig at være fanget i en imaginær dykkerklokke, og vendinger som "X har altid været slem til at lyve" går igen gennem hele romanen, og Sampels beretning fra Rom er allerede blevet fortalt i næsten identisk form af Louise. Som Erik Thygesen har påpeget i en læsning af romanen, går også stedsbeskrivelserne igen, og lokaliteter som Rom og København fremstår mest af alt som betydningsløse kulisser i "et tomrum af fikтивitet" (Thygesen 1974:18; sml. også Wischmann 1998:270 f.).

¹ Wischmann (1998) inddeler i stedet romanen i tre, idet hun opfatter kap. 6-7 som dagbogsoptegnelser og kap. 8-12 som romanskitser (om end det foreslås at kap. 12 også kan ses som en selvstændig del). Denne inddeling giver måske nok en pænere, symmetrisk, struktur (5-2-5), men rationalet for at skelne en dagbogs- og en romandel er uklart; sml. fx de parallelle kapitler 6 og 10.

Thygesens læsning betoner netop brevenes og notaternes fiktitivitet i fiktionen: Kapitlerne er indlejret i hinanden som kinesiske æsker, og jegfortælleren i det sidste afsnit, Azorno, er dens egentlige fortæller. Romanen *Azorno* repræsenterer altså forfatteren Azornos forestillinger og drømme, hans fantasier om at være en berømt romanforfatter og forfører ved navn Sampel, og hans afprøvninger af forskellige romanmotiver, personer og rekvisitter. Den ”egentlige” handling er ifølge Thygesen at ægtemanden Azorno arbejder sig gennem en ægteskabelig krise med Batseba ved at skrive om et eller flere tænkte eller faktiske sidespring, og at det sidste kapitel, hvor Batseba fortæller ham at hun er gravid, præsenterer en afromantiseret, men måske også mere realistisk kærlighedsopfattelse – ”ægteskabet ikke som en opgave, men som et vilkår” (Thygesen 1974:32). Romanen præsenterer altså under denne synsvinkel fiktionsskrivningen som en slags terapi. Thygesen påpeger dog at æskesystemet potentielt kan fortsættes med den uendelighedseffekt som romanens sidste kapitel antyder, og at Azorno altså ikke nødvendigvis er den egentlige forfatter. I det sidste kapitel har han nemlig en oplevelse af ”at der bag min ryg, et eller andet sted i haven, befandt sig et menneske, som netop nu gjorde netop dette notat for at bruge det i arbejdet med en roman om mig” (s. 101).

Dette menneske kan ifølge Levy (1983) være Batseba, der skyder sig ud som et alter ego af Bet Sampel i kap. 9. Dette giver et interessant nyt perspektiv: I stedet for at være Azornos drømme om forførelse kan kapitlerne betragtes som Batsebass jaloux forestillinger om løgnagtige elskerinder og fantasier om at slå den bedrageriske ægtemand ihjel. Det desillusionerede kærlighedssyn i bogens slutning repræsenterer i så fald en accept af disse kærlighedens vilkår – af jalousien og usikkerheden – men også af nærværet. Manglen på én entydig læsning, den uløselige gåde om hvem der skriver hvad, er ifølge Levy en af *Azornos* styrkesider, et både pædagogisk og irriterende greb der er med til at skærpe læserens opmærksomhed (Levy 1983:70). Bach et al. (1989) foreslår en alternativ læsemåde, hvor kap. 6-12 er forskellige personers forsøg på at skrive en roman, og kap. 1-5 en del af alle disse romaner på én gang. De anfører dog også imod denne model at den gør romanen ulogisk og uoverskuelig (Bach et al. 1989:14). Den modsiges også af flere tekstinterne forhold, dels indlejringen af kap. 6 i kap. 7 og kap. 7 i kap. 8, dels de mange gentagelser af de samme motiver, som synes at antyde én snarere end flere implicite fortællere. Særlig tydeligt er dette i kap. 6 og 10, som synes at være to forsøg på at skrive den samme rejseberetning fra et kvindeligt og et mandligt perspektiv, og i de to drab på Sampel. Det virker nærmest som om Randis nonchalante beskrivelse af salatmordet i kap. 8 viser sig at være utilfredsstillende for fortælleren, som derfor prøver igen og lader Sampel komme af dage på langt mere dramatisk vis i kap. 9. Desuden optræder der som nævnt i det sidste kapitel en række ”ubruggede og ubrugelige notater”, og Batseba kommenterer direkte Azornos tilbøjelighed til at finde på

kælenavne: ”de kan blive en rolle, tildelt eller påtaget, eller begge dele på én gang, og uden at man ved hvordan det egentlig er gået til, er man pludselig berøvet sin frihed til at opleve eller blive oplevet” (s. 104-5). Også de sammenfaldende graviditeter kunne tale for at der i virkeligheden er tale om forskellige alter egoer af den samme kvinde.

Muligheden for at læse *Azorno* som en udgivelse bestående af nogens efterladte notater styrkes af de sporadiske ellipser i materialet. Det er oplagt at læse disse som lakuner eller bevidste udeladelser i notaterne: ”Her sidder jeg nu og venter Sampels fange her hvor mørket breder sig med lysets hast” (s. 81). Efter denne opfattelse har romanen en klar parallel i Per Højholts to år yngre *6512*. Dette værk består af 110 alfabetisk ordnede notatark skrevet af en unavngiven person, som tilbringer det meste af sin tid med at læse digte på et offentligt bibliotek. Ligesom kvinderne i *Azornos* anden hoveddel påpeger Højholts hovedperson flere gange sin egen upålidelighed. Her meddeler parateksten imidlertid utvetydigt at romanen skal anskues som et *objet trouvé*.² På bagsiden fralægger Højholt, som på et fotografi ses pege ud mod læseren, sig nemlig ethvert ansvar for romanens indhold: ”Den består af nogle blade som en eller anden har skrevet, jeg kender ham ikke ... Jeg har bare ordnet bladene og lavet en bog af dem” (Højholt, 1969). Den faktiske forfatter til *6512* insisterer altså på kun at være udgiver, mens en sådan mulighed i *Azorno* antydes mere subtilt.

Azorno afsluttes med et citat fra ”De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musikalsk-Erotiske” fra Søren Kierkegaards tobindsværk *Enten – Eller*, som blev udgivet under pseudonym i 1843. I forordet til *Enten – Eller* hævder ”udgiveren” Victor Eremita at have fundet manuskripterne til de to bind i et gammelt skrivemøbel og kalder deres forfattere henholdsvis A og B. I slutningen af det første bind hævder A til gengæld at have fundet forføreren Johannes’ breve og notater, som medtages under titlen ”Forføreren Dagbog”. Ligesom i *Azorno* er der altså tale om indlejring af fiktioner i fiktionen og usikkerhed om fortællernes identitet, og ligesom Sempel/Azorno higer efter forførelsen, ønsker Johannes også ”at bespænde en Pige, at hun taber Alt af Syne” (Kierkegaard 1997:356). Citatet fra afhandlingen om det ”Musikalsk-Erotiske”, som bl.a. indeholder en analyse af Mozarts *Don Juan*, lyder:

Naar Havet bevæger sig oprørt, da danne i denne Uro de skummende Bølger Billeder, ligesom Væsener; det er som om det var disse Væsener, der satte Bølgerne i Bevægelse, og dog er det omvendt Bølgegangen, der danner dem. Saaledes er Don Juan et Billede, der bestandig kommer til Syne, men ikke vinder

² I engelsksproget litteraturforskning synes *the found-manuscript device* at være den mest almindelige betegnelse for denne teknik (jf. Blackwell 2012). Den tidligste brug af denne term jeg har kunnet finde, er en henvisning til Cervantes’ *Don Quixote* (MacAdam 1970:63). På dansk kunne man vel oversætte den ”manuskripttropa”.

Skikkelse og Consistends, et Individ, der bestandig dannes, men ikke bliver færdigt, hvis Historie man intet andet fornemmer om, end ved at lytte til Bølgernes Larmen (Kierkegaard 1997:97)

For Kierkegaard – eller rettere for personaen A – svæver forførelerskikkelsen Don Juan mellem at være et individ og en idé som repræsenterer det sanselige, erotiske og musikalske. Don Juans modsætning er den åndelige, sproglige og reflekterede forførelertype repræsenteret ved Goethes Faust fra dramaet af samme navn: ”Dette er den egentlige Forfører, den æsthetiske Interesse er her ogsaa en anden, nemlig: hvorledes, Methoden” (Kierkegaard 1997:103). Således fremstår også både Sempel/Azorno og Johannes i ”Forførelers Dagbog”, med den forskel at Inger Christensens forfører ikke begrænser sig til at besnære én kvinde. Bach et al. opfatter det sådan at *Azorno* præsenterer en sammensmeltning af de kierkegaardske forførelertyper, som både betager med ord og med lidenskab: ”Refleksionen er bibeholdt, men uden for sproget ligger en opnåelig sanselighed” (Bach et al. 1989:82).

Goethe er også repræsenteret i *Azorno*. Den schweiziske hund som i ét kapitel er Randis, i et andet Batsebas, er opkaldt ham. Det er vel forståeligt nok at forfatteren Sempel opkalder sin hund efter en af litteraturhistoriens sværvægttere, men hvis vi følger sporet fra Thygesen med skrivningen som en bearbejdelse af hjertekvaler, er der desuden en oplagt parallel til både Goethes og Kierkegaards biografi. Ligesom Kierkegaard skrev ”Forførelers Dagbog” kort tid efter at have brudt forlovelsen med Regine Olsen, skrev Goethe *Die Leiden des jungen Werthers* efter en ulykkelig forelskelse. Samtidig indgår *Azorno* i samme genretradition som både Kierkegaards og Goethes værker, hhv. en dagbogs- og en brevroman, men altså uden at lade skriften udgå fra ét afgrænset og umiddelbart identificerbart subjekt.

Afslutningsvis skal citatet ved *Azornos* begyndelse omtales. Det stammer fra den polske digter Witold Gombrowicz og lyder: ”Mennesket, sådan som jeg ser det er 1. skabt af formen, 2. skaber af formen, dens utrættelige iværksætter” (s. 5). Dette må ses som en foregribelse af et af romanens grundlæggende problemer, dialektikken mellem at skabe og være skabt, at skrive og blive beskrevet – eller, som Batseba udtrykker det, at opleve og blive oplevet: Mennesket som det væsen der på samme tid skabes af bølgerne og sætter dem i bevægelse. Sproget er aldrig udelukkende ens eget, en hvilken som helst ytring og et hvilket som helst værk forudsætter altid forudgående ytringer og værker.³ Dette er en af Bachtins vigtigste pointer og en grundsten i hans kritik af den filosofiske og lingvistiske traditions abstraktioner, som ofte underkender det dialogiske (Gemzøe, 1997:40), og det understreges i *Azorno*

³ Se Haugland (2012:117 ff.) for en længere diskussion af Gombrowicz- og Kierkegaard-citaternes betydning.

af æskesystemet og de intertekstuelle referencer. Dette leder os til diskussionen af romanen som metafiktion.

4. METAFIKTIVE FORMER OG INDSTILLINGER

Det er oplagt at karakterisere *Azorno* som et stykke metafiktion, et begreb der har cirka samme alder som romanen selv. Det blev første gang anvendt af Gass (1970) til at beskrive en tendens i den amerikanske prosatradition. Siden er det blevet brugt af en lang række forskere til at beskrive litteratur som på den ene eller den anden måde reflekterer over sig selv, sin egen tilblivelse eller læseprocessen. Denne selvrefleksivitet er ofte blevet betragtet som et primært epokalt fænomen, tæt knyttet til en pluralistisk postmodernistisk poetik (således bl.a. Waugh 1984:21 ff.). På dansk grund er den første større udgivelse om fænomenet antologien *Metafiktion – selvrefleksionens retorik* fra 2001. I indledningsartiklen "Om metafiktion" argumenterer bogens redaktører imod den strengt epokale forståelse af begrebet, idet "metafiktion findes før, ved siden af og efter postmodernismen" (Gemzøe et al. 2001:11). Dels kan man finde selvreferentielle træk gennem hele litteraturhistorien, bl.a. i klassikere som Cervantes' *Don Quixote* og Sternes *Tristram Shandy*, dels er den skarpe adskillelse af modernisme og postmodernisme reduktiv og overser en lang række fællestræk, herunder netop metafiktive elementer. De tre redaktører diskuterer en række teoretikere som har beskæftiget sig med spørgsmål om metafiktion, mimesis og postmodernisme. Her er canadiske Linda Hutcheon en af de mest fremtrædende.

I sin indflydelsesrige *Narcissistic narrative* fra 1980 søger Hutcheon at placere den selvrefleksive tendens i en bredere litteraturhistorisk kontekst. Titlens "narcissistic" skal ifølge Hutcheon ikke forstås negativt, men henviser til en selvspejlende tilbøjelighed som er almenmenneskelig snarere end patologisk. I bogens indledende kapitler afvises det gentagne gange at denne selvrefleksion er noget unikt postmoderne, og Hutcheon ønsker i det hele taget at undgå dette begreb og den diskussion det medfører, men mener samtidig at metafiktive former bliver mere almindelige i løbet af det 20. århundrede (Hutcheon 1980:18 f.). På trods af ønsket om at undgå diskussionen om modernisme og postmodernisme tages der alligevel implicit stilling til den, idet der foreslås en gradvis snarere end en pludselig overgang mellem de former for litteratur som normalt klassificeres under den ene eller den anden mærkelap. Den metafiktive og selvrefleksive tendens ses som den logiske kulmination på en udvikling fra det 19. århundredes realistiske roman, som stræber efter at repræsentere den ydre verden, over en såkaldt subjektiv realisme fra det 20. århundredes begyndelse som ved bl.a. *stream of consciousness*-grebet forsøger at gengive den indre, psykologiske, verden (Joyce, Woolf, Gide m.fl.). Herfra sker der en naturlig bevægelse til litteratur

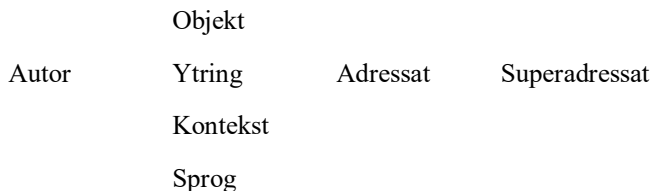
som stræber efter at repræsentere skrive- og læseprocessen og forfatterens og læserens arbejde med at skabe eller forestille sig en fiktiv verden: "The [reader] is no longer asked merely to recognize that fictional objects are 'like life'; he is asked to participate in the creation of worlds and of meaning, through language" (Hutcheon 1980:30). Hutcheon argumenterer imod at den traditionelle realisme skulle repræsentere en naturlig grundmodus for roman-genren, og indfører begreberne *mimesis of process* og *mimesis of product*, på dansk PROCESMIMESIS og PRODUKTMIMESIS, til at beskrive to sider af litteraturens repræsentation. Produktmimesis, som er karakteristisk for realismen, søger at repræsentere personer, omgivelser og begivenheder som læseren kan genkende fra verden uden for litteraturen. Procesmimesis stræber derimod efter at imitere selve skrive- og læseprocessen og flytter fortællingens fokus fra det repræsenterede produkt til den repræsenterende proces. Fiktionen imiterer med andre ord sig selv, og i stedet for at karakterisere metafiktionen som en antimimetisk tendens, opererer Hutcheon altså med et bredere mimesisbegreb og foreslår at en strengt produktmimetisk realisme måske er mere afvigelse end norm for fiktionen, idet denne tendens forsøger at tilsløre sin egen fikтивitet; at der, som Gemzøe et al. (2001) også nævner, kan findes metafiktive træk gennem hele litteraturhistorien, tyder i hvert fald på at det procesmimetiske er en litterær konstant (Hutcheon 1980:39 f.).⁴

Titlen på Anker Gemzøes artikel "Metafiktionens mangfoldighed" henviser til de mange aspekter af metafiktionen som ifølge redaktørerne af *Metafiktion – selvrefleksionens retorik* er blevet oversat på grund af den uforholdsmæssige fokus på postmodernismen. Desuden antydes der en variation som er større end Hutcheons begrebspar giver indtryk af. Gemzøe foreslår en ret finmasket typologi over metafiktion og skelner mellem syv *former* på den ene side og fire *retninger* eller *indstillinger* på den anden.⁵ Gemzøes metafiktive former tager udgangspunkt i en kommunikationsmodel inspireret af bl.a. Bachtin og Jakobson og præsenteret i afhandlingen *Metamorfoser i Mellemtiden* fra 1997. Jakobsons kendte kommunikationsmodel opererer ud over afsender, meddelelse og modtager med kontekst/reference, sproglig kode og fysisk eller psykologisk kontakt, og knytter til hver af disse en bestemt sprogfunktion (Jakobson, 1978:122 f.). Gemzøe foreslår en revideret model med syv kommunikationsmomenter, fordelt langs to akser. Disse skærer hinanden ved den sproglige ytring. I den vertikale akse findes ytringens objekt, kontekst og sprog. I den horisontale dens autor (afsender), adressat og superadressat. Bachtin-termen SUPERADRESSAT (russisk *наддресат*) henviser til en dialogens tredje part ud over autor og adressat, som forudsættes

⁴ Se fx Mark Blackwells oversigtsartikel for en række tidlige eksempler på metafiktive værker, også mindre kendte, fra den angelsaksiske romantradition (Blackwell, 2012).

⁵ Jeg benytter termen *indstilling* i det følgende.

mere eller mindre bevidst, og som kan befinde sig i det historisk eller metafysisk fjerne: Gud, historiens dom, videnskaben, etc. (Gemzøe, 1997:40 ff.). Gemzøes model kan skematiseres således:



(Fig. 1) *Kommunikationsmodellen i Gemzøe (1997)*

De syv metafiktive former svarer til de syv kommunikationsmomenter. Der skelnes dermed mellem: 1. AUTORMETA, som reflekterer over forfatterrollen og fortælleakten; centralt står "skabertropen", som ligestiller forfatteren med en guddommelig skaber. 2. ADRESSATMETA, som fx ved læserhenvendelse retter opmærksomheden mod modtageren. 3. SUPERADRESSATMETA, som forekommer "når samtidens læsere undsiges, og forfatteren tilkendegiver at skrive for evigheden eller for senere tider" (Gemzøe 2001:36). 4. VÆRKMETA, som reflekterer over de "kompositionelle former" der er med til at give værket dets værk karakter, fx handlingsforløbet eller kapitelinddelingen. 5. INTERMETA eller KONTEKSTMETA, som reflekterer over anden litteratur eller litterære konventioner; denne form er tæt knyttet til fænomenet intertekstualitet. 6. SPROGMETA, som fremhæver værkets sproglighed, fx ved parodiske, selvkonstruerede idiolekt. Og endelig 7. OBJEKTMETA, som sætter fokus på forholdet mellem fiktion og virkelighed. Den enkelte metafiktive form er til stede når rettetheden mod dens kommunikationsmoment er dominerende. Gemzøe understreger dog at blandingsformer er almindelige, og at identifikationen af den eller de dominerende former naturligvis bygger på fortolkning.

Autormeta hører ifølge Gemzøe til de mest almindelige metafiktive former og kendes bl.a. fra den klassiske rammefortælling. Som vi allerede har set, spiller problematiseringen af fortællerens status en afgørende rolle i *Azorno*. De indlejrede og modstridende historier gør det umuligt entydigt at identificere den egentlige fortællere og understreger fortællerinstansens upålidelighed. Samtidig kommenterer fortællerne eksplicit deres egen rolle, som i Randis tilsyneladende selvmodsigende udsagn: "Jeg sang i den milde aftenluft, i stedet for at skrive et notat til min roman om at jeg evt. på dette sted kunne synge i den milde aftenluft" (s. 54) – ved at udføre en handling må en jegfortæller også nødvendigvis skrive den, ellers kan den ikke indgå i fiktionen. Skabertropen påkaldes direkte i citatet i afsnit 3 ovenfor, hvor Katarina fortæller om fascinationen ved at få sine fiktive personer til at springe rundt efter hinanden. Samtidig er Katarina selv en del af nogens fiktion, muligvis

Azornos eller Batsebas, som til gengæld selv indgår i den faktiske forfatter Inger Christensens fiktion, den bog læseren sidder med i hænderne. Dette forhold knytter an til formen værkmeta. Æskesystemet af fiktioner i fiktionen har André Gide kaldt *mise en abyme* efter en heraldisk term som betegner placering af et våbenskjold i et andet. Det forekommer også i Kierkegaards *Enten – Eller*, hvor Johannes' dagbog er medtaget blandt A's notater, som er udgivet af Victor Eremita. I *Azorno* er indlejringen imidlertid mere kompleks. Merete Stistrup Jensen skelner i en artikel om Karen Blixens fortælling "Storme" mellem tre typer af *mise en abyme*: "Den simple", som hos Kierkegaard, hvor indlejringen har et slutpunkt; "den uendelige", hvor den fortsætter eller kan tænkes at fortsætte evigt, sådan som det antydes i *Azornos* sidste kapitel; og "den paradoksale", hvor fiktionerne er vævet ind i hinanden på en sådan måde at "fragmentet er beregnet på at omfatte værket, som på sin side omfatter fragmentet" (Jensen 1994:100). Dette tilsyneladende paradoks finder vi også i *Azorno*: Hovedpersonen i denne roman hedder Azorno, men Azorno er også navnet på hovedpersonen i Sampels roman – som er en del af den roman Azorno arbejder på. Den gensidige indlejring er dog ikke fuldstændig; i Sampels fiktive roman møder hovedpersonen en unavngiven kvinde på side otte, mens dette i den faktiske roman *Azorno* sker på side syv. Også i forhold til det narrative forløb rummer *Azorno* et eksempel på værkmeta. Den aristoteliske idé om en handling som noget fremadskridende med begyndelse, midte og afslutning saboteres af de mange gentagelser og den stædige tilbagevenden til den første søndag i maj. Thygesen mener at der snarere end kronologisk tid er tale om psykisk tid – den tid det tager at skrive notaterne, og den tid det tager at læse dem (Thygesen 1974:17; se også Haugland 2012:120).

Gemzøes former adressat- og superadressatmeta er mindre aktuelle i *Azorno*. Vist finder vi i brevdelen henvendelser til en adressat, og såfremt romanudkastene i anden del betragtes som personlige dagbogsnotater, også indirekte til en superadressat, men det sker inden for rammerne af de givne genrer og kan næppe karakteriseres som selvrefleksivt. Selvrefleksive er derimod de direkte henvisninger til litteraturhistorien. Intertekstualitet og intermeta overlapper ifølge Gemzøes definition kun delvis; der er tale om intermeta når de intertekstuelle elementers fremmedhed betones eller deres kunstighed i universet eller konventionelle litteraritet udstilles (Gemzøe 2001:37). Under denne synsvinkel er romanens to citater og henvisningen til Bibelen ikke i sig selv metafiktive, men set i lyset af romanens forførelsesmatematik og anvendelsen af den traditionelle brevform bliver referencerne til Kierkegaard, Don Juan og Goethe det. Der udtrykkes i *Azorno* også en bevidsthed om det skrevne som sprog, men formen sprogmata som Gemzøe definerer den, synes alligevel mindre aktuel (jf. dog diskussionen i afsnit 5 nedenfor). Gemzøe citerer Bachtin for det synspunkt at et refleksivt

forhold til sproget er iboende i romanen (Gemzøe 2001:38), men hvis begrebet sprogmeta skal være anvendeligt i analysen, må det nok begrænses til at betegne sproglig selvrefleksivitet i en snævrere forstand, som når Katarina umiddelbart efter en anakoluti bemærker: "Derimod skal jeg gerne kommentere den foregående sætning: den er ikke nogen sætning" (s. 19).

Den sidste af de metafiktive former, objektmeta, er ifølge Gemzøe den sværeste at afgrænse fra de andre. Egentlig forekommer den paradoksal: Metafiktion er jo netop refleksion over fiktionen selv, ikke dens objekt, men der sigtes til objektrelationen, idet der fokuseres på "de ontologiske grundspørgsmål med udgangspunkt i det intrikate forhold mellem fiktion og virkelighed" (Gemzøe 2001:39). Randis overvejelser om at synge i aftenluften (s. 54) kunne være et eksempel, eller Azornos forestilling i sidste kapitel om selv at være en del af en andens fiktion, men disse forholder sig i lige så høj grad til fortællerrollen og værkets værkarakter som til dets virkelighedsrelation. Måske er der en nær forbindelse mellem objektmeta og den metafiktive indstilling som Gemzøe kalder dialogmeta, hvor det metafiktive er rettet mod eksistentielle eller sociale spørgsmål. *Indstilling* betegner hos Gemzøe den måde metafiktionen forholder sig til sit materiale, og der regnes med fire typer: 1. MEDMETA, som er konvergerende og "fordobler og spejler fiktionen uden kritisk brod" (Gemzøe 2001:40). 2. MODMETA, som er divergerende og parodierer eller kritiserer konventioner, strømninger eller fiktionen i det hele taget. 3. SPILMETA, som forholder sig afspændt og legende til fikcionaliteten. 4. DIALOGMETA, som styrer fokus væk fra fiktionen selv og anvender en eller flere af de nævnte former eller indstillinger "i en primært eksistentiel og social rettethed" (Gemzøe 2001:41). Gemzøe hævder bevidst generaliserende at modernismen i særlig grad kendetegnes af modmeta, postmodernismen af spilmeta. Ligesom Hutcheons forslag om at forskellige litteraturhistoriske perioder er karakteriseret ved forskellige former for mimesis i højere grad end tilstedeværelse eller fravær af samme, lægges der her op til at beskrive metafiktion som et transhistorisk fænomen, der antager forskellige former snarere end at komme og gå. En overordnet udvikling fra medmeta til dialogmeta foreslås som løbende fra romantisk "skøn selv-spejling" til efter postmodernismen, ligesom Gemzøe mener at man kan genkende hele eller dele af denne udviklingslinje i visse forfatterskaber, bl.a. Svend Åge Madsens (Gemzøe 2001:41 f.). Erik Thygesens læsning af *Azorno* som et opbyggeligt lærestykke om skrivningens anvendelighed i krisetider synes umiddelbart at pege mod indstillingen dialogmeta, særlig hvis romanens tyngdepunkt lægges på det sidste kapitel. Den dominerende indstilling i *Azorno* synes dog at være spilmeta. Tonen er kærligt drillende snarere end indigneret, både over for den litterære tradition og i forhold til fortællerrollen: Goethe er navnet på en hund der laver kunster, og fortællerne fremstår mest af alt som komiske gamle sladretanter når de beskylder hinanden for at lyve og

siden glemmer hvad de selv har sagt. Desuden er der indlagt små jokes: Xenias navn betyder 'gæstfrihed' (græsk *ξενία*), men hun er den eneste af personerne der aldrig har besøg og som bevidst holder sin adresse hemmelig. Eller situationen hvor Katarina tror at hendes kat er blevet sur på hende fordi hun har skriveblokada: "Katten var vågnet og kradsede på døren. Jeg sad muse-stille" (s. 43 f.).

5. ANALYSENS BEGRÆNSNINGER – OG SPROGETS

I det foregående afsnit har jeg foreslået at man med Gemzøes typologi kan karakterisere *Azornos* dominerende metafiktive former som autormeta og værkmeta og den dominerende indstilling som spilmeta. De uigennemskuelige fortællerforhold, den drilske brug af mise en abyme og skabertropens betoning af fortællerens magt er centrale elementer i romanen. Men *Azorno* illustrerer også hvordan de forskellige former ikke er klart afgrænsede fra hinanden; autormeta er ved æskesystemet forbundet til værkmeta, som til gengæld ved "manuskripttropaen" og den ukonventionelle opbygning knytter sig til intermeta. Som nævnt medfører Gemzøe at identifikationen af formerne ikke er entydig, at der er "et betydeligt spillerum for fortolkning" (Gemzøe 2001:39). Ved forsøget på at anvende typologien på *Azorno* kan man imidlertid få det indtryk at formerne flyder sammen i en sådan grad at det er omsonst at forsøge at adskille dem. Særlig formerne på den vertikale akse i Gemzøes kommunikationsmodel (Fig. 1) synes vanskelige at holde ude fra hinanden, og det er for mig ikke åbenlyst at det er muligt for et værk at reflektere over sin egen værkstatus uden i lige så høj grad at forholde sig til sin status som sprogligt artefakt og sit spil med genrekonventionerne (altså prog- og intermeta). Hvis intermeta ikke bare implicerer metafiktiv brug af egentlige intertekstuelle referencer, men også tematisering af litterære greb og konventioner, er der i hvert fald et stort overlap med værkmetaens rettedhed mod værkets egen konstruktion. Dette er naturligt nok, for det enkelte værk indgår nødvendigvis i en litterær tradition, som for Gemzøe er en del af den samlede kontekst (Gemzøe 1997:45).

Som Gemzøe (2001:39) påpeger, er også formen objektmeta, hvor "spillet med alle referentielle konventioner er et hovedanliggende", svært at adskille fra de andre former, ikke mindst fordi al metafiktiv tematisering af forholdet mellem fiktion og virkelighed. Det er nok heller ikke tilfældigt at dette er den eneste af de syv former som Gemzøe ikke giver nogen eksempler på, og man kan spørge sig selv om det overhovedet giver mening at forestille sig et litterært værk der metafiktivt reflekterer over virkelighedsrelationen uden også samtidig at reflekterer over sin egen status som værk – og omvendt. Man kunne endda få den tanke at "objektmeta" kun er medtaget i typologien for at få alle kommunikationsmomenterne i Fig. 1 repræsenteret.

Dermed ikke sagt at *Azorno* ikke også reflekterer over virkelighedsrelationen. Tværtimod foregår der gennem romanen en udforskning af forholdet mellem sproget, skriften og virkeligheden, der måske ligefrem kan læses som en egentlig sprogkritik. *Azorno* vender gang på gang tilbage til sprogets begrænsninger: Følelsen af at være ”fuldstændig ude af stand” til at udtrykke sig; de ”ubrugte og ubrugelige notater” (s. 98) og de gentagne omskrivninger og bearbejdnings af materialet; Louises og Katarinas skriveblokader og deres mange overspringshandlinger, der uden tvivl er genkendelige for de fleste der har prøvet at begynde på en svær tekst. Inger Christensen har andetsteds beskrevet en skriveblokade som en ”konfrontation” med intetheden og det hvide papir:

Jeg har selv oplevet, på en meget oprørende måde, at sidde over for dette intet og ikke vide mine levende råd. Uden så meget som et eneste spor at gå efter. En tilstand, hvor alverdens ord og alverdens fænomener var totalt isolerede indbyrdes fra hinanden, og hvor det var lige meget hvilket ord, jeg bankede på hos, så gav det ingen mening (Christensen 2000:53).

Man vil dele sin oplevelse af virkeligheden med nogen, men den formløse erkendelse må nødvendigvis presses ned i den sproglige form, adlyde sprogets regler, og nogle gange vil den ganske enkelt ikke ud. Denne oplevelse af ikke at kunne finde ord er ikke begrænset til forfattere og andre der lever af at skrive, men er genkendelig for enhver der betjener sig af sproget, for alle mennesker. For mig at se viser *Azorno* dermed også hvordan den selvspejlende litteratur ikke behøver være ”narcissistisk” i ordets gængse, negative, forstand; der er ikke tale om en forfatters selvoptagede væven over forfattergerningen, men en udforskning af et menneskeligt grundvilkår.

Jeg har i dette afsnit påpeget nogle mulige begrænsninger ved Gemzøes typologi over metafiktion, men dette skal naturligvis ikke forstås sådan at jeg ikke finder den relevant eller interessant. Men snarere end at kunne typeinddele litteraturen på nogen meningsfuld vis er dens styrke i mine øjne at den tilbyder en måde at angribe det enkelte værk og overveje hvad det bruger de metafiktive greb til. Analysen i det foregående kan dermed forhåbentlig både være nyttig for forståelsen af fænomenet metafiktion og af *Azornos* plads i Inger Christensens forfatterskab og den litterære tradition.

REFERENCER

- Bach, P. F. (et al.). (1989). *En moderne klassiker: Inger Christensens roman Azorno*. Roskilde: Roskilde Universitetscenter.
- Blackwell, M. (2012). Extraordinary narrators: Metafiction and it-narratives. I: R. L. Caserio, C. Hawes (red.), *The Cambridge history of the English novel* (s. 230-245). Cambridge: Cambridge University Press.

- Christensen, I. (1967). *Azorno*. København: Gyldendal.
- Christensen, I. (1969). *det*. København: Gyldendal.
- Christensen, I. (1981). *Alfabet*. København: Gyldendal.
- Christensen, I. (1991). *Sommerfugledalen*. København: Brøndum.
- Christensen, I. (2000) [1992]. Det er ord alt sammen. I: *Hemmelighedstilstanden*. København: Gyldendal, s. 47-59.
- Gass, W. H. (1970). *Fiction and the figures of life*. New York: Knopf.
- Gemzøe, A. (1997). *Metamorfoser i Mellemtiden: Studier i Svend Åge Madsens forfatterskab 1962-1986*. Holte: Medusa.
- Gemzøe, A. (2001). Metafiktionens mangfoldighed. I: A. Gemzøe et al. (red.), *Metafiktion – selvrefleksionens retorik* (s. 29-50). Holte: Medusa.
- Gemzøe, A. (et al.). (2001). Om metafiktion. Indledning. I: A. Gemzøe et al. (red.), *Metafiktion – selvrefleksionens retorik* (s. 9-28). Holte: Medusa.
- Haugland, A. G. (2012). *Naturen i ånden: Naturfilosofien i Inger Christensens forfatterskab* (Ph.d.-afhandling, Københavns Universitet).
- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic narrative: The metafictional paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- Højholt, P. (1969). *6512*. København: Schönberg.
- Jakobson, R. (1978) [1960]. Lingvistik og poetikk. I: A. Heldal, A. Linneberg (red.), *Strukturalisme i litteraturvitenskapen* (s. 119-155). Oslo: Gyldendal.
- Jensen, M. S. (1994). Uendelighedens figurer: Om Karen Blixens ”Storme”. *K&K* 76, 99-110.
- Kierkegaard, S. (1997) [1843]. *Enten – Eller. Et Livs-Fragment. Første del*. I: Søren Kierkegaards skrifter, bd. 2. København: Gad.
- Levy, J. L. (1983). Kritik af inderligheden. I: I. Holk (red.), *Tegnverden* (s. 65-78). København: Centrum.
- MacAdam, A. J. (1970). Manuel Puig’s chronicles of provincial life. *Revista Hispánica Moderna* 36(1), 50-65.
- Thygesen, E. (1974). *Azorno* som vor tids ægteskabsroman. I: B. Bang (red.), *Roman/roman?* (s. 13-33). København: Vintens Forlag.
- Waugh, P. (1984). *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. London: Methuen.
- Wischmann, A. (1998). Inger Christensens Roman *Azorno*. I: A. Heitmann, K. Hoff (red.), *Ästhetik der skandinavischen Moderne. Bernhard Glienke zum Gedenken* (s. 265-278). Frankfurt am Main: Peter Lang.

Sune Gregersen

Universiteit van Amsterdam
 Faculteit der Geesteswetenschappen
 Spuistraat 134
 1012 VB Amsterdam
 Holland

bjh945@alumni.ku.dk