

# Metafiktion

## Resumé

Begrebet 'metafiktion', der blev lanceret i USA i 1970'erne, har været populært som litteraturkritisk term i de senere år. Betegnelsen har overvejende været anvendt om prosagenrer, en række værker eller en periode, med stærk vægt på amerikansk litteratur, med rod i den postmoderne kultur. I dette arbejds-papir argumenterer Svend Erik Larsen for at man bør se begrebet som et metodisk begreb, hvormed litteraturen og dens kulturelle virkninger kan forstås udfra den generelle selv-reference som alle tegnsystemer besidder, men som har sine mest nuancerede former i sproget. Det er dem der udnyttes i metafiktion, der således kommer til at fremtræde som en variabel dimension i litteraturen på tværs af genrer og perioder.

## Abstract

The concept of 'metafiction', introduced first in American criticism in the 1970ies, has been a popular term in literary criticism in recent years. It has mostly been used to characterise prose fiction, specific literary works of art or a period in a post-modern culture, most often American. In this paper Svend Erik Larsen suggests that the term should be used as a methodological term with the aim of exploring literature and its cultural impact on the basis of the general self-referentiality of semiotic systems, most refined in language. Metafiction exploits these linguistic features. Hence, it is a diversified dimension of literature across genres and periods.

## Når litteraturen snakker med sig selv

Den caribiske nobelprisvinder Derek Walcotts digtsuite *Omeros* (1990) bruger Homers guder og helte i en moderne myte om sted, identitet og sprog, farvet af lokalt miljø og forestillingsverden. Homer selv kommer også anstigende i kano som en marmorbuste af en gammel gubbe. Det sker i digtets syvende og sidste bog, hvor der optræder et 'jeg' som har mere med digtet selv end med dets personer at gøre. Da Homer går i land som en gemytlig, hel skikkelse, må 'jeget' indrømme at han ikke har orket at læse de gamle episke digte færdigt. For mange guder og krydshenvisninger, for lidt hav og salt. For ham er der mere Homer i at forholde sig direkte til alt hvad der sker i og på vandet. Det taler selv Walcott 1990:283):

[...] "I never read it,"  
I said. "Not all the way through." [...]  
"Those gods with hyphens, like Hollywood producers"

[...] "I have always heard  
your voice in the sea, master, it was the same song  
of the desert shaman, and when I was a boy  
  
your name was as wide as a bay, as I walked along  
the curled brow of the surf: the word 'Homer' meant joy,  
joy in battle, in work, in death, then the numbered peace  
  
of the surf's benedictions; [...]"

Homer er ikke smålig og synes blot han kan springe guderne over, men må jo også belære ham om at han blander nogle ting sammen (ib.:291):

"[...] Your wanderer is a phantom from the boy's shore.

Mark you, *he* does not go; he sends his narrator;  
he plays tricks with time because there are two journeys  
in every odyssey, one on worried water,

the other crouched and motionless, without noise.  
For both 'I' is a mast; a desk is a raft  
for one, foaming with paper, and dipping the beak

of a pen in its foam, while an actual craft  
carries the other to cities where people speak

a different language, or look at him differently, [...]

Therefore, this is what this island has meant to you,  
Why my bust spoke, why the sea-shift was sent to you:  
To circle yourself and your island with your art."

De to passager rejser først og fremmest en *ontologisk* diskussion om forholdet mellem fiktion og virkelighed. 'Jeget' tilkendegiver at han godt kan se en forskel, men at det virkelige hav fint kan klare sig selv og er alt nok. Men Homer understreger at de er forskellige og ikke kan undvære hinanden, men kan og skal forholde sig produktivt til hinanden. Ellers kan 'jegets' fysiske sted ikke få subjektiv realitet ved at få betydning som *hans* sted, siger Homer i sidste strofe. Realitet og betydning kommer ikke af sig selv, bare han er der.

Teksten peger derfor også på den *æstetiske* funktion. Den intrikate og nødvendige forandring af ting til betydning sker på fiktionens betingelser: nogen laver løjer med tiden så rejsen i erfaringen kan bearbejdes som rejsen i den skrevne fortælling. Bevægelsen ligger ikke i den virkelig sørejse, men i fortællingen, for det er den sidste der skaber den betydning der gør den første til erfaret og tilegnet virkelighed.

Versene rummer også en invitation at overveje forholdet mellem *sprog og kommunikation*. Fiktionens trick bygger på en fortæller, siger Homer. Når fiktion og virkelighed flettes sammen uden at blive ens, sker det så det kan fortælles til nogen. Indirekte viser 'jeget' i sin afvisning af digtningens selvstændige nødvendighed samme pointe, i og med han opfatter naturoplevelse som en personificeret dialog mellem ham og havet. Derfor er den æstetiske funktion ikke blot et greb der laver ting om til tegn. Den skaber også de subjekter der deltager i den virkelighed der får betydning, så denne deltagelse får dialogens form.

Citaterne kredser også om sproget som *medium*. Ikke bare fordi de fremmede som sejleren møder, identificeres gennem deres sprog, eller fordi havet har en stemme der siger Homers navn. Men især fordi både den rolle ontologi, æstetik og kommunikation spiller, karakteriseres gennem bestemte

sproglige tegns særlige funktioner – her er det pronominerne der er færde, spillet mellem 'han', 'jeg' og de navne og funktioner de repræsenterer.

De to citater *handler* ikke blot om virkelighed, æstetik, kommunikation og sprog, men digtet *viser* selv hvad det taler om på tværs af forskellen mellem 'jeget' og Homer uden at tematisere denne side af sin praksis. 1) Begge bruger for det første metaforer på samme måde til at fremstille deres i øvrigt forskellige holdninger – den ene gør hav og brænding til sprog, den anden papiret og pen til havskum og skibsmast. Det er de faktisk anvendte metaforer der som æstetisk realitet sætter ontologien i bevægelse, ikke en tematisk refleksion over dem. 2) I og med de taler sammen, skaber de for det andet selv de subjektpositioner de taler fra, Homer som den myndige lærer, 'jeget' som eleven. 3) Endelig eksemplificerer de for det tredje selv den leg med tiden de taler om. Homer i Caribien, guderne som Hollywood producenter, Homer med pen og blæk, dét er anakronistiske træk der gør nutid og fortid samtidige i det subjektive erfarings- og betydningsunivers digtet skaber, og som demonstrerer dets sammensatte ontologiske karakter. På den måde bygger digtet lige så meget på intertekstuelle referencer til andre litterære tekster – Homers guder, helte og maritime scenerier – som på lokal caribisk fiskerhverdag, således at litteratur og hverdagsrealitet ikke kan løsnes fra hinanden. Det er altså litteratur der viser at den snakker med sig selv, også når den påstår at snakke om noget andet.

### **Metafiktion?**

Men er det metafiktion? Svaret afhænger af den måde spørgsmålet stilles på. Og det har været stillet forskelligt. Vores opgave er at stille det sådan at svaret får et *metodisk* perspektiv.

Først ordet 'meta-': det er græsk og betyder 'bagefter' eller 'udover'. Den første fagtekniske brug er ordet 'metafysik.' Denne betegnelse henviser i al sin enkelhed til at bindet om den grundlæggende filosofi i den første udgave af Aristoteles' skrifter, besørget af Andronikos i 1. årh. f.Kr., blev anbragt efter skrifterne om fysik. Citaterne ovenfor kommer i *Omeros'* sidste

bog, så i denne meget bogstavelige forstand er den en meta-bog.

Senere fik ordet 'metafysik' af samme grunde en overført betydning. Metafysik er det der ligger udover fysikken. Vores almindelig brug af forstavelsen 'meta-' henviser netop til denne betydning: et metaniveau i et hierarki, et metasprog i en sproganalyse, et metahistorisk perspektiv i en historisk refleksion eller et metalitterært i en litterær. Sådanne anvendelser angiver i bredeste forstand en position *i forhold til et givet sags- eller betydningsområde*, hvorfra man, udefra så at sige, kan forholde sig til de grundlæggende principper der definerer området og dets funktion, og ikke kun til dets konkrete indhold. Det er for eksempel metafysikkens, videnskabs-teoriens eller erkendelsesteoriens rolle i forhold til videnskabernes vidensindhold. Vi kunne tale om et *epistemisk* metaniveau.

I lidt snævrere forstand angiver et metaniveau at man *i forhold til et givet tegnsystem*, og ikke i forhold til et givet sagsområde, kan oprette et niveau hvorfra grundlæggende principper der definerer tegnsystemets rækkevidde, funktion eller gyldighed, kan betragtes. Sådan vil fx musikkritikkens rolle være i forhold til de auditive kunstarter, kunstkritikkens i forhold til de visuelle, medicinske principper for symptomregistrering i forhold til kroppens symptomer. Man kunne tale om et *tværsemiotisk* metaniveau.

Endelig, og snævrere, angiver et metaniveau at man *inden for et givet tegnsystem*, og ikke kun i forhold til et sagsområde eller et tegnsystem, kan oprette et niveau hvorfra man kan henvise til tegnsystemet selv. Man kunne tale om et *internt semiotisk* metaniveau. I forbindelse med sproget, og kun i forbindelse med sproget, har dette sidste niveau to sider.

1) Det er for det første sprogvidenskaben hvor man i sproglige udsagn taler om sproget som medium, dvs. dets fundamentale sproglige strukturer, men ikke om dets indhold eller sandhedsværdi som det kan have fælles med andre tegnsystemer. Her er alle andre videnskaber anderledes, fordi også de skal tale om deres ikke-sproglige genstande i sproglige

udsagn eller i udsagn der er forankret i sprog. Selv matematik og andet formelsprog der skal fungere som metaniveau, bygger på det naturlige sprog. Man kunne tale om sprogets *epistemiske internt semiotisk metafunktion*.

2) For det andet kan man i sproget konstruere udsagn der refererer til sig selv som sprogprodukter. Det er den slags sprog vi møder i Walcotts digt, men også i hverdagssprogets vitser og ordspil, i reklameslogans osv. Også andre tegnsystemer end sprog kan producere tekster der refererer til sig selv: film kan citere andre film – fx genindspilninger af ældre film, og malerier kan citere andre malerier med henblik på at understrege deres egen karakter af kunstværk – Edouard Manets *Déjeuner sur l'herbe* citerer fx Giorgiones *La tempesta* og bliver selv citeret i Pablo Picassos ca. 400 bearbejdnings af det; visuelle reklamer henviser til deres egen status som visuelle fænomener ved at citere andre kendte visuelle produkter – fx en Levis-reklame er bygget op som Michelangelos billede i Det Sixtinske Kapel af Adams skabelse; musikken gør det samme – Mozarts citerer andre komponister og ironisk sig selv i sidste akt af *Don Giovanni*. Man kunne her tale om den *æstetiske internt semiotiske metafunktion* der kan findes i sproglige og andre mediespecifikke udformninger. Og det er så den sproglige der interesserer os her.

Den korteste definition på metafiktion er *den tekstfunktion der bygger på den æstetiske internt semiotiske metafunktion*. Fra den synsvinkel er Omeros et metafiktionelt værk. Inden for det konkrete værk viser de citater jeg har bragt, en refleksion over fundamentale træk i selve fiktionsdannelsen på sproglige betingelser i forhold til netop dette værk der ikke blot omhandler, men selv demonstrerer deres realitet: dens erkendelseseffekt, dens virkemidler, dens kommunikative dimension, dens medium osv.

Man kunne også bringe andre typer metaniveauer på bane: en engelsk grammatisk beskrivelse der karakteriserer Walcotts sprog. Eller metaniveauer for forskellige typer af litterær kritik i overensstemmelse med forskellige teoretiske indfaldsvinkler – sociologiske, nykritiske, postkokoloniale, psykoana-



lytiske, tværæstetiske osv. (cf. Fibiger 2001). At operere på sådanne metaniveauer vil også stille metodiske greb til rådighed for vores arbejde med teksten og dens forskellige kontekster, men ikke metodiske greb der tager udgangspunkt i metafiktionelle træk.

### **Metafiktion og metode**

Uanset om vi har med sproglige tekster at gøre eller med udtryk i andre tegnsystemer, er det derfor klart at kun den internt semiotiske metafunktion kan danne udgangspunkt for en metodisk beskæftigelse med metafiktion i litteraturen og andre kunstarter eller tegnsystemer. Det er nyttigt og nødvendigt at se på andre metaniveauer og -funktioner, men ikke nødvendigvis som del af en metafiktionel problemstilling eller en side af et bestemt semiotisk systems særlige udtryksmuligheder.

Alle ikke-sproglige tegnsystemer *kan* udnytte den internt semiotiske metafunktion. Men de kan også lade være. Sproget er derimod særegent ved at det ikke blot *kan* gøre det, men også at det ikke kan lade være. Selvreferencen er en del af dets iboende funktionsmåde. Og sproget er specielt i og med det samtidig kan udnytte begge internt semiotiske metafunktioner, den epistemiske og den æstetiske, men andre medier kun har den sidste. Citaterne fra *Omeros* taler således både om grammatisk-strukturelle forhold – brugen af jeg-pronominet, og om æstetiske forhold – kunstens betydning i forskellige sammenhænge, og digtet eksemplificerer selv begge dele.

Den øvelse kan ingen andre medier gøre det efter. Skal film, billeder, skulptur eller musik fordoble deres særlige brug af den æstetiske internt semiotiske metafunktion med den epistemiske, må de på tværsemiotisk vis suppleres med det sproglige tegnsystem – i replikker, indskrevet tekst, titler eller sangtekster eller i kunstteori og -kritik. Omvendt gælder det jo, i parentes bemærket, at sproget også i andre anvendelses-sammenhænge end de metafiktionelle må støtte sig til visuelle, auditive eller gestiske tegn for at fungere: ironisk betydning kommer ofte frem ved at sprog og gestik eller tonefald og

semantik skrues op mod hinanden. Men når metafiktion er på programmet, er sproget det stærkeste medium. Det er mediet par excellence til refleksion og selvrefleksion på alle niveauer.

En metodisk beskæftigelse med litterær metafiktion retter sig derfor ikke mod en beskrivelse af de metafiktionelle træk og deres typologi eller mod en kategorisering af værker efter deres metafiktionelle karakter, men mod at udforske den betydning og den virkning som litteraturens brug af den almenne selvreference medfører.

En række af de mange eksisterende definitioner på og analyser af metafiktion lægger vægten andre steder og leder opmærksomheden væk fra det metodiske perspektiv (se bredere opsummeringer i Gemzøe 2001, Waugh 1996, Currie 1995, McHale 1987, Hutcheon 1984, Scholes 1979, Alter 1975). Nogle har koncentreret sig om dens *epokale* karakter: fænomenet er udpræget, om end ikke udelukkende, et postmoderne og især amerikanske fænomen, en måde at understrege virkelighedens medierede og relative karakter og de flydende subjektpositioner den rummer. Andre har fokuseret mere på metafiktion som en særlige *genre*, knyttet til *prosaen* eller i lidt snævrere forstand *romanen*, og har udnævnt en række værker som de eksemplariske grundtekster – med Miguel de Cervantes' *Don Quixote* (1603), Denis Diderots *Jacques le fataliste* (1773) og Laurence Sternes *Tristram Shandy* (1760-67) som faste holdepunkter og forløbere for Italo Calvinos *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) og John Fowles' *The French Lieutenant's Woman* (1969) der lige så sikkert som amen i kirken dukker op sammen med en række amerikanske forfattere, bl.a. Donald Barthelme, Thomas Pynchon, Joseph McElroy (McCaffery 1982). Andre har selvfølgelig fundet lokale eksempler på at sådan noget har vi skam også (Sprenger 1999, Jansson 1995, Engler og Müller 1994), eller på at andre forgængere end de kanoniske slagnumre er med i gruppen (Wiesenfarth 2001, Wescott 1997). Endelig har andre igen trukket dens ideologiske konsekvenser op, i forlængelse eller kontrast til den postmoderne kulturanalyse de gængse rede-



gørelser understreger (Stirling 2000, Hardin 1998, Tatsumi 1997).

De eksisterende læsninger vægter en række karakteristika ved teksterne som dem jeg har opregnet i forbindelse med *Omeros*. 1) En insisterende tematisering af *ontologiske* spørgsmål: litteraturens virkelighedsstatus, medieringens og fikcionaliseringens rolle for den moderne hverdags-erfaring; 2) en optagethed af kommunikationens og *dialogens* rolle for dannelse af moderne subjektivitet: det isolerede og myndige individ reduceres til fordel for de skiftende netværk hvori mennesker er indskrevet, og hvorigennem de får identitet, en identitet der er partiel, relativ og ustabil og fremhæver læserens selvstændighed; 3) en interesse for den *æstetiske* iscenesættelse af omverden og erfaring: den umiddelbare kropserfaring er den eneste adgang til omverdensforankring og sociale relationer. Verden bliver tegn og ikke ting, og omgangen med den bliver springende og idiosynkratisk; 4) en fokusering på hvordan tegn fungerer i forhold til deres *medier*, ikke i forhold til de ting de henviser til: tegnmediernes selvbevidsthed som mode, nyheder, fiktioner der hele tiden ironisk dementerer det de siger for at tegnprocessen kan fortsætte, også med et blik på elektronisk hyperfiktion (Cazzato 1995). Det er disse træk under ét der koncentrerer sig i rækken af postmoderne metafiktionelle prosaværker.

### **Selvhenvisning**

Ingen af disse indfaldsvinkler har et særlig markant metodisk perspektiv, selv om de hvad historie og materiale angår har deres relevans. Den metodiske snæverhed i de eksisterende definitioner og brugen af dem hænger sammen med den epokale og genremæssige præcision. Det er en del af analysens formål at finde ud om et værk nu tilhører dette epokale perspektiv eller eventuelt kan betragtes som en forløber. Det er derfor metoden består i at måle værkerne i forhold til en mere eller mindre og kompleks, men forhåndsetableret liste af metafiktionelle grundtræk. Jeg lægger ikke vægt på det meto-

diske for at være skolemesteragtig, men for at insistere på at det er den eneste måde hvorpå begrebet metafiktion bliver til en udforskning af litterære tekster og deres virkning og ikke en indordning af dem i givne rammer.

Jeg tager derfor den sproglige selvreference som grundlæggende udgangspunkt (den er naturligvis også omtalt i standardteoriene): selvhenvisningen er overalt hvor der er sprog og andre semiotiske systemer – og de er overalt -, men værkerne bruger dem forskelligt. Det er den metodiske opgave at udforske denne forskellighed og dens virkning. I stedet for en afgrænsning efter periode og genre eller efter grundlæggende temaer og greb, vil jeg derfor foreslå en afgrænsning efter typer af selvreference. Litteraturen bruger dem på vidt forskellige og uforudsigelige måder – nogle bruges ikke altid, nogle er marginale selv om de bruges, vidt forskellige konkrete sproglige elementer kendetegner denne brug, virkningen af den og sigtet med den er ikke den samme i forskellige genrer og perioder, osv.

Inden jeg eksemplificerer denne indfaldssvinkel, vil jeg kort karakterisere den almene selvreference og dens måde at vise sig på i et tegnsystem. Siden oldtiden har grammatikere spekuleret over at sproget har nogle sære ord der ikke refererer til noget som helst, ud over deres egen plads og funktion i sætningen. 'Og' eller 'jeg' refererer ikke som 'hus' eller 'at løbe' til omverdensfænomener, men til de syntaktiske funktioner de iværksætter i og med de siges. Det ene skaber en sideordnet sammenhæng der ikke er forankret andre steder end i sproget, og 'jeg' refererer ikke til en person, men peger på den plads i sproget hvorfra sproget udsiges (jf. Arens 1969).

Da oldtidens hele tankegang går ud på at sproget er et redskab der er tilpasset verdens ting eller 'substanser', og at sproget er det privilegerede redskab til at udtrykke en erkendelse både af de enkelte ting, deres almene begreb og af den grundlæggende sammenhæng i verden de udgør, så var det et kors for tanken at nogle sprogets elementer kunne referere til 'intet.'

Specielt problematiske er pronominerne der jo henviser til dem der taler, det der tales om, og dem der tales til, dvs. til de vigtigste substantielle faktorer i talen. Appolonius Dyskolos, de stoiske grammatikere, Dionysius Thrax og romeren Priscian spekulerer over sagen, og i middelalderens semiotiske tænkning fra Augustinus til skolastikere som Thomas af Erfurt fortsætter spekuleringen, og i andre filosofiske sammenhænge ligeså, som fx hos René Descartes der fastslår af et udsagns falskhed er spor af intetheden og i sidste ende et djævelsk tegn.

Men hvis synspunktet på sproget som et udtryks- og erkendelsesinstrument ændres så erkendelsen såvel beror på dets strukturer og deres funktion som på dets evne til at henvise til noget, stiller sagen sig anderledes. Så er de tomme tegn ikke et problem der skal bortforklares eller omformuleres, men en funktion i sproget der skal forstås, sideordnet med og lige så nødvendig som dets referentielle dimension. Det at sproget udsiges er en funktion med en selvstændig logik af kommunikativ natur. Den står ikke i modsætning til, men er betingelse for at sprogets henvisning og dermed med dets betydninger kan opstå og fungere. Det er den synsvinkel moderne sprogvidenskab og filosofi anlægger og som især semiotikken har koncentreret sig om. Her studerer man især de selvreferentielle tegns funktion inden for rammerne af udsigelsesanalyse og talehandlingsanalyse (se Johansen og Larsen 1994 og Larsen 1999).

Den særlige sproglige tegnfunktion dette studium retter sig imod, er den såkaldt *deiktiske* (Lyons 1977: kap. 15, jf. Koller 1958). Denne betegnelse er en fællesbetegnelse for den funktion at et udtryk i et givet medium peger på sig selv og dermed ikke på noget uden for tegnudtrykket. Selve funktionen er altså *ikke* specielt sproglig, men kan udnyttes på særlig vis af sprogets deiktiske elementer. Andre medier har andre elementer til, på mindre raffineret vis, at udføre den samme deiktiske funktion (en pegefinger i gestisk sprog, lys og skygge i et billede, en kameravinkel i film osv.) Det er altså vigtigt at holde sig *forskellen mellem funktion og element* for øje,

hvis man på metodisk grund vil gøre rede for hvorledes et bestemt medium udfører funktionen, og vurdere om denne særlige udførelse også rummer specielle virkninger (Johansen og Larsen 1994: 112ff og 212ff).

Plutarch anfører i et essay i *Moralia* fra det 1. årh. e.Kr. om dansen at

pegning [deixis] er noget der ikke afbilder emnet, men konkret viser det til os [...]. Ved at pege udpeger de [dansende] direkte genstandene: jorden, himlen, sig selv eller tilskuerne [...]. Hvis pegningen er udført med præcision og så at sige med sans for tiden, ligner den egennavne i poesi når de ytres med en vis ornamentering og smidighed (Plutarch 1961: 281, 293).

Gestikken giver ikke dansens elementer betydning, men peger blot på dem som en del af dansens udtryk. Den peger på dansen som dans, dvs. som gestisk tegnsystem, gennem teknisk perfektion af udtrykket, kaldt 'ornamentering' og 'smidighed' som i sproget kunne være rim og rytme. Det er en kommunikativ proces, kan man se, i og med afsender og modtager er involveret. Og netop ved denne selvreferentielle perfektion kommer mediet til at gøre opmærksom på noget andet end dansen for dem der opfatter tegnene. Det er denne generelle deiktiske funktion som citaterne fra Walcott har eksemplificeret, og som i digtningen kommer til udtryk med særlige elementer hvoraf Plutarch, ligesom 'jeget' i *Omeros*, nævner egennavne.

Den russisk-amerikanske strukturelle lingvist Roman Jakobson har præsenteret et af de kendteste moderne forsøg på at integrere de deiktiske funktioner som dele af sprogets almindelige funktionsmåde i forhold til de særlige sproglige elementer der realiserer funktionen. Det sker i hans kommunikationsmodel. Den er baseret på den såkaldte *organon*-model for sprogets funktioner som Karl Bühler fremstillede i sin *Sprachtheorie* (1934) (Jakobson 1960). Bühler opfatter sproget som et redskab hvormed vi former verden gennem et samvirke af sprogets tre dimensioner: den referentielle der henviser til omverdenen og de situationer sproget indgår i; den emotive

der henviser til afsenderen; og den appellative der henviser til modtageren. Ikke ulig de dimensioner Plutarch inddrager for at forstå dansen som kommunikativt tegnsystem.

Bühler indsætter først og fremmest modellen i en bredere sprogfilosofisk sammenhæng, men Jakobson omfortolker den ved at placere den i en snævrere sproglig kommunikationssammenhæng. I den har sproget ikke tre, men seks funktioner. Det er de tre Bühler nævner, og så tre andre: den fatiske som vedrører de måder hvorpå vi checker at kommunikationen foregår ('hallo', 'er du der?'), den metasproglige som angår sprogets koder ('hvordan skal jeg nu udtrykke det?') og, endelig, den poetiske der drejer sig om sprogets forhold til sig selv som materielt medium ('hvor er du dygtig til at udtale dansk!'). Denne poetiske funktion er det lingvistiske begreb for den almindelige sproglige selvreference som er den sproglige metafiktions forudsætning.

Jakobsons formulering gør det klart at denne funktion ikke kan løsrives fra sprogets andre funktioner. Denne iagttagelse betyder flere ting: For det første har alle funktionerne kun mening når de ikke isoleres, men indgår i den helhed som sproget som kommunikativt system udgør. Den poetiske funktion er derfor altid til stede, også uden for digtningen, men jo ikke altid relevant for den konkrete kommunikation. For det andet betyder det at de enkelte funktioner i bestemte sammenhænge eller i bestemte typiske udtryksformer kan dominere over hinanden, men ikke ophæve hinanden. Den poetiske funktion dominerer i digtningen, men ikke løsrevet fra de andre.

Når denne dominans er særlig stærk, har den karakter af det jeg har kaldt æstetisk internt semiotisk funktion i sproget. *Jeg vil kalde tekster med en sådan dominans metafiktionsnelle*. Ikke fordi de er metafiktionsnelle til forskel fra andre digteriske produkter der ikke er det, men fordi denne side af den digteriske tekst har en klar dominans i en sådan grad at vi vil sige at det *konstituerer* teksten og ikke blot indgår i den, således som den gør i alle digteriske tekster og i de fleste andre tekster, men dér med mindre vægt.

Den poetiske funktion i sig selv vælges ikke, men er en integreret del af sprogets virkemåde. Men den vægt den får, skyldes sprogbrugerens valg. Denne vægtning kalder Jakobsons samtidige, den russiske litteraturforsker Viktor Sklovskij, for et litterært greb, dvs. et bevidst valg forfatteren træffer i sin brug af sproget som kunstnerisk redskab, fx rim, rytme, semantiske brud. Virkningen heraf er at sproget ophører med at være et gennemsigtigt kommunikationsredskab, en genvej til betydningen. Det får en selvstændig genstandskarakter, således at modtageren ikke kan undgå at bemærke dets fremmede eller mærkværdige karakter og dermed ikke kan lade være med at standse op for endnu mere insisterende spørge efter den særlige betydning som denne fremmedgørelse – som Sklovskij siger – peger på (Sklovskij 1971). Selvreferencen fjerner altså ikke sproget fra kommunikationen selv om det lukker sig om sig selv, men tydeliggør dets særlige plads i den.

Den poetiske funktions dominans vil derfor ytre sig forskelligt. Den kan have et genremæssigt særpræg eller et epokalt eller regionalt særpræg, men vil være til at overse i andre sammenhænge. Det kan enten skyldes at den er så konventionel at vi dårligt bemærker den – som i visse rim- og strofeformer -, eller at de pågældende værker primært virker gennem andre af sprogets funktioner som fx de emotive. To metodiske perspektiver følger heraf:

1) På denne baggrund er det klart at metafiktionelle værker ikke kan være knyttet til én genre eller én periode eller én region, således som en del af litteraturkritikken på området vil vide. Det bliver tværtimod et åbent analytisk – og derfor metodisk relevant – spørgsmål at finde ud af om, hvordan, hvornår og hvorfor denne funktion dominerer eller ej.

2) Denne brede åbning mod litteratur- og kulturhistorien som Jakobsons analyse medfører, suppleres af et andet perspektiv: Når det er funktionens skiftende dominans der er i fokus, bliver det også et åbent analytisk – og derfor metodisk relevant – spørgsmål at finde ud af hvilke sproglige elementer der bruges til at udføre funktionen.



## Fire litterære selvreferencer

For at kunne redegøre for den poetiske dimensions skiftende dominans og opfange de forskellige elementer der kan realisere den selvreferentielle funktion, vil jeg skelne mellem fire typer selvreference. De bevæger sig fra en snævrere til en mere omfattende selvreference, og de er i princippet helt åbne for hvilke sprogelementer de betjener sig af, om end litterære konventioner har sat rammer om repertoiret (et beslægtet forsøg, se Anker Gemzøes bidrag i Gemzøe 2001). Hensigten med at lokalisere disse fire funktioner er ikke blot at konstatere deres tilstedeværelse og beskrive de digteriske greb og sproglige elementer der udfører dem. Hovedformålet er at vurdere hvorledes de bidrager til de litterære teksters betydning og virkning.

### 1) *Metasproglig selvreference*

*Denne form for selvreference optræder som teksters henvisning til deres egen konkrete materielle fremtræden som sprog. Direkte læserhenvendelser, konkret poesi der igen og igen henviser til sproget der kryber ned over den hvide side, metriske udnyttelser sprogets materielle rytme. Eller rim hvor sproget i bogstavelig forstand er et ekko af sig selv.*

I sin lille anekdote "Negre og Vers" fra *Den afrikanske Farm* (1937) (Blixen 1964a:302f) fortæller Karen Blixen om rimets poetiske magi. Det er ukendt for de sorte der arbejder på hendes farm, og har derfor den fremmedgørende effekt som den metasproglige selvreference har ifølge Sklovskij og Jakobson. Det intensiverer den kommunikative opmærksomhed og behovet for betydning ved siden af den ordinære. Blixen laver vrøvlevers på Swaheli: "Ngumbe/Na penda chumbe/Malya/Mbaia/Wakamba/Na kula mamba." Hun oversætter til "okserne kan godt lige salt. Horer er slemme. Wakambaerne spiser slanger," det sidste skulle være en fornærmelse mod de tilstedeværende wakambaer. Men "de forstod hurtigt, at Meningen i Poesi er af underordnet Betydning, og bekymrede sig ikke om Versenes Indhold." I stedet venter de spændt på rimet

og ler når det kommer. Men vil ikke selv lege aktivt med, uden Blixen kan forklare hvorfor.

Den metasproglige selvreference afsnører de sproglige udtryk fra den gængse betydning og henleder opmærksomheden på sproget som materiel proces. Men den trækker hverken sproget ud af kommunikationen eller ud af betydningsuniverset i en eller anden selvreferentiel menings-tømning. Sproget fastholdes i en kommunikationsproces med præcis ansvarsfordeling mellem de involverede parter. Rimet ventes med spænding, og den der kan frembringe det, og de der ikke kan, placeres entydigt i forhold til hinanden.

Men i denne proces sker der også en åbning mod nye betydningsdannelser. Blixens arbejdere opfordrer hende: "Tal igen, tal som Regn", og har med deres spørgsmål ganske rigtigt ikke selv lavet et rim. Men de har på grund af kommunikationsprocessens metasproglig selvreference, overtager de initiativet i processen. De sætter hende skakmat og bytter for så vidt byttet om på deres roller: "Hvorfor de skulle føle, at Versene lignede Regn, ved jeg ikke," reagerer Blixen. Med rimene har hun brudt *deres* sprogunivers op så de ikke ved hvad de skal gøre, men med deres spørgsmål har de åbnet *hendes* hinsides hendes reaktionsmuligheder.

Det *metodiske* arbejde med manifestationen af den metasproglige selvreference tematiserer teksten som kommunikativ proces og kommunikativt produkt, en tematisering der vil udvise epokale, genremæssige, regionale, forfatterspecifikke forskelle.

## 2) *Metatekstlig selvreference*

*Denne form for selvreference optræder som teksters henvisning til sprogets rolle i forhold til andre medier. Den kan have to varianter, en direkte og en indirekte. En af de kendte direkte former er den såkaldte ekphrasis eller verbale beskrivelser af visuelle fænomener (Krieger 1992, Mitchell 1997). En anden kan være indlagte kunstdiskussioner eller dramaopførelsens henvisning fra replik til gestik. En af de kendte indirekte former optræder typisk, men ikke kun, i teatret hvor en sproglige sekvens*

afbilder en ikke-sproglig gestus uden at tematisere denne afbildning. Jeg eksemplificerer hver af disse to former.

### 2a) Direkte:

Verbal billedbeskrivelse, ekphrasis, er en gammel øvelse, kendt fra oldtidens litteratur. Skildringen af Akilleus' skjold i *Iliaden* er et kroneksempel, mens en helt ny tekst der hele vejen igennem er båret af denne problemstilling, er den tyrkiske forfatters Orhan Pamuks fabelagtige roman *Mit navn er rød* (1998). Før de hurtige visuelle reproduktionsformer var det simpelt hen den måde hvorpå visuel kunst kunne bliver kendt. Ekphrasis var et stykke sprogligt kunsthåndværk hvor det sproglige medium og det visuelle mødtes og udfordrede hinanden, og som kun kunne trives sammen med den yderste bevidsthed om deres respektive særpræg. Denne spænding nåede bristepunktet da den tyske forfatter og litteraturkritiker Gotthold Ephraim Lessing i *Laokoon* (1766) argumenterede for disse mediers radikale og uoverstigelige forskellighed i en analyse af den antikke figurgruppe "Laokoon." Sprog og billede kan ikke udtrykke det samme, og en verbal udformning af en skulptur fjerner dens grundlæggende særpræg, hævder han. Sproget udtrykker tid, bl.a. i epik, men de visuelle medier udtrykker rum.

En af dem der i denne periode prøvede at rendyrke det sproglige mediums særpræg – tidsforhold – i ekphrasis, er den franske filosof og kunstkritiker Denis Diderot. Han blev berømt for sine *Salons*, en række kunstkritiske beskrivelser af de billeder som blev udstillet på de årlige akademi-udstillinger i Paris. I *Salon de 1767* (Diderot 1990:176-237) sætter Diderot en ekphrasis af en serie landskabsmalerier af Horace Vernet på papir. Landskabsmaleriet hørte til de mindre påagtede genrer og havde slet ikke fået den selvfølgelig karakter som det fik i 1800-tallet med vægt på nationale landskaber. Så det krævede en ekphrasis der beskrev noget læseren ikke havde umiddelbare forudsætninger for at forstå. Når han skildrer fx et mytologisk motiv, et hollandsk interiør, et portræt eller et historisk maleri, havde læseren en klar forudforståelse, og

kunne let etablere de tværsemiotiske referencer selv ud fra en mindre gennemkomponeret tekst.

Den eneste måde Diderot kunne gå frem ved en ny slags maleri, var at køre billedet tilgængeligt på så skarpt markerede sproglige betingelser som mulig, ikke ved at prøve at underbelyse sprogets særpræg til fordel for en eller andet visuel beskrivelse i formodet overensstemmelse med det relativt nye visuelle udtryk. Diderot vælger derfor – uden at vide det – at følge Lessings anvisning. Gør billedet til tid i sproget, ikke til visualitet. Det gør han ved at lave den visuelle iagttagelse om til en fortælling, dels om bevægelsen fra billede til billede, dels om en forestillet vandretur i de enkelte billeder der til sidst bliver en sammenhængende historie ud og ind af billedrammerne. Det er derfor en billedbeskrivelse der faktisk demonstrerer en større refleksion over sprogets særpræg, end over hvordan billedet ser ud.

### 2b) Indirekte:

I William Shakespeares *Othello* (1603) bliver den sorte Othello tirret af sin betroede, men lumske og ondsindede officer Jago til at tro at hans kone, Desdemona, er ham utro med officeren Cassio. Othello er øverstbefalende under Venedigs kamp mod tyrkerne, men reduceres gradvis til et hjælpeløst offer for Jago. Hans grove opførsel over for Desdemona lader dog ikke Jago noget efter, og han kvæler hende til sidst før han stikker sig selv ihjel. Gennem hele dramaet spilles der på identiteten og forskellen mellem de to mænd, bl.a. ved brug af metatekstlig selv-reference.

Jago ophidser således et sted Othello ved både at hentyde til og afvise Desdemonas og Cassios påståede hyrdetimer. Othello noterer til sidst at Jago er hans ekko, men uden at bemærke at han faktisk selv har gentaget Jago i løbet af samme dialog, endda om samme emne, 'tanken':

*Iago:* Did Michael Cassio, when you woo'd my lady,  
Know of your love?

*Oth:* He did, from first to last ...why dost thou ask?

*Iago:* But for satisfaction of my thought;  
No further harm.  
*Oth:* Why of thy thought, Iago?  
*Iago:* I did not think he had been acquainted with her.  
*Oth:* O! yes; and went between us very oft.  
*Iago:* Indeed!  
*Oth:* Indeed! ay, indeed; discern'st thou aught in that?  
Is he not honest?  
*Iago:* Honest, my lord!  
*Oth:* Honest! Ay, honest.  
*Iago:* My lord, for aught I know.  
*Oth:* What dost thou think?  
*Iago:* Think, my lord?  
*Oth:* Think, my lord? By heaven, he echoes me,  
As if there were some monster in his thought,  
too hideous to be shown: thou didst mean something.  
(Shakespeare 1987:98)

Lidt senere vendes ekkovirkningen endnu engang. Othello taler som Jago, nu uden nogen af dem bemærker det:

*Iago:* Men should be what they seem,  
or those that be not, would they might seem none.  
*Oth:* Certain, men should be what they seem. (ib.:100)

Den sproglige selvreference er i første citat en metasproglig selvreference: her taler Othello til sidste om hans og Jagos dialog. Derudover er den også det som det andet citat udelukkende er, nemlig en metatekstlig selvreference fordi selve tekstens sproglige manifestation med gentagelser er reference til replikken som sproglig-gestisk og dermed også visuel del af scenebilledet hvor vi ser og hører et ekko, men ikke hører om det i en direkte metasproglig selvreference.

En beslægtet brug af den metatekstlige selvreference optræder i det sidste kapitel af James Joyces *Ulysses* (1922). Molly Bloom ligger en tidlig morgen i sin seng, og i en flydende bevidsthedsstrøm fantaserer hun i blandet associativ orden om sin fortid og nutid med centrum i umiddelbare kropsrørelser. En af dem er hendes menstruation (Joyce 1986:632-635, jf. Cohn 1983):

... wait O Jesus wait yes that thing has come on me yes now  
wouldn't that afflict you of course all the poking and rooting and

ploughing he had up in me now what am I to do Friday Saturday  
Sunday [...]

Molly opdager sin blødning og tænker på at hun stadig skal have sex med sin mand. Lidt senere må hun op. Det siger hun ikke et ord om, men det syntaktiske forløb følger hendes krops bevægelser ud af sengen samtidig med hun fortsætter med at tænke på sex med forskellige mænd fra sit liv:

... we have too much blood in us or what O patience above [a] its pouring out of me like the sea anyhow he didn't make me pregnant as big as he is [b] I don't want to ruin the clean sheets I just put on I suppose the clean linen I wore brought it on too [c] damn it damn it and they always want to see a stain on the bed to know youre a virgin [...] [d] let me up out of this pooh sweets of sin whoever suggested that business for women [...] [e] this old bed jingling like the dickens I suppose they could hear us away over the other side of the park till I supposed to put the quilt on the floor with the pillow under my bottom [...] [f] I think Ill cut all this hair off me there scalding me I might look like a young girl [...] [g] wheres the chamber gone [h] easy Ive a holy horror for its breaking under me after that old commode I wonder was I too heavy sitting on his knee [...] [i] O lord how noisy I hope theres bubbles on it [...] [j]I bet he never saw a better pair of thighs than that look how white they are [...] [k] ah yes I know I hope the old press doesnt creek ah I knew it would [...] I hope they'll have something better for us in the other world tying ourselves up God help us [l] that's all for tonight [m] now the old jingly bed [...] [n] easy piano O I like my bed God here we are as bad as ever after 16 years ...

Følger man forløbet fra [a] til [n] kan man over 3 sider i romanen følge hendes bevægelser fra at have opdaget blodet til bekymringen over pletter, hvorpå hun kanter sig ud, hen til natpotten hvor hun løfter i nattøjet, ser sig selv, tænker på lydene, gør sig færdig og kommer tilbage i sengen og strækker sig. Altimens teksten handler om hendes refleksioner over krop, elendig kvindelighed og sex - i gensidige associationsbevægelser - med helt op til en sides adskillelse mellem de enkelte kropsbevægelser, svarende til de faktiske pauser mellem dem. De sproglige tegns organisering i forløb med pauser, men ikke i deres direkte betydningsindhold, peger på kroppens bevægelser. På den måde skabes en dialog inde i den lange monolog mellem sprogets og kroppens tegn.



Det *metodiske* arbejde med manifestationen af den metatekstlige selvreference tematiserer grænserne for sprogets magt i forhold til andre tegn, en problemstilling der inviterer til at undersøge disse grænsers historiske variationer.

### 3) *Metapoetisk selvreference*

Denne form for selvreference optræder som teksters henvisning til teksternes særlige rolle som digteriske tekster. Med denne form for selvreference reflekterer litteraturen over sit eget væsen, ikke som sprogprodukt som sådan, men som kunstværk. Det er en refleksion der ofte bygger på de to første selvreferentielle typer. Med den sidste stiller en forfatter sig selv, gennem sit eget værk, spørgsmålet om hvad han gør, hvorfor han gør det, og med hvilken virkning. Den digteriske skabelses selvrefleksion. Også den møder man på tværs af tid sted, men moduleret og perspektiveret forskelligt. Dette spørgsmål er denne selvreferences *metodiske* perspektiv.

Det stilles bl.a. i Dante Alighieris *Divina Commedia* (1321). På den ene side er det en komplet redegørelse for hele middelalderens kristne kosmos, skildret som en persons vandring gennem helvede, skærsild og himmel hidkaldt af den døde elskede, Beatrice, og nænsomt styret af hendes hjælper, især den romerske digter Vergil, eller af hende selv. Til sidst ser han hende i den himmelske fuldkommenhed på grænsen for hvad hans sanser kan opfatte, og hans ord kan gengive.

På den anden side, og væsentligere, er værket en digters rejse for at få en digteriske mission. Han skal gengive alt det han har set, for de andre dødelige som aldrig kan opleve hvad han har prøvet. Det sker i *La divina Commedia* der handler om kosmos og derigennem viser sit eget projekt. Derfor skal hans ord så at sige bære hele verden, en på én gang forpligtende, opløftende og forfærdelig opgave. Og umulig som deskriptivt projekt: hans sproglige kunnen rækker ikke til (fx Dante 1988:457), og oplevelsens absolutte karakter gør, selv med større sprogtalenter, opgaven så umulig som at løse cirkelens kvadratur (ib.:459). Hans ekphrastiske forsøg og dermed metatekstlige selvreferencer er dømt til at mislykkes. Han

forsøger sig med den metasproglige selvreference, nemlig ved en brug af sproglig kunstfærdighed der i sig selv skal repræsentere universets ophøjede karakter: "(Du ser, min læser, hvor mit emne stiger/ mod større højder, så forundres ikke/ når jeg nu udtrykker det mer kunstfærdigt)" (ib.:217).

Derfor flyttes opmærksomheden fra teksten, sproget og genstanden til selve den digteriske skabelse og digter-jeget selv (ib.:389, jeg ændrer):

Og derfor sagde [Beatrice] til mig: "Skænk nu lyd til  
den længsel som du brænder af, og lad den  
stå frem som tegnet for din indre vilje;  
vór indsigt skal de ord jo ikke øge,  
men for din egen skyld skal du nu turde  
gi' udtryk for din tørst at den kan stilles."

Det er primært digter-jegets egocentriske skabelsestrang der skal gives udtryk. Sker det, så bliver kosmos også udtrykt, netop som personlig erfaring der kan formidles kommunikativt for andre i digtningen. Digtets selvrefleksion bliver således en refleksion over den verden det gengiver, og det subjekt der gør det.

#### **4) *Metafiktiv selvreference:***

*Denne form for selvreference optræder som teksters henvisning til deres ontologiske status som fiktive tekster. Den metodiske åbning dette felt giver anledning, er det intrikate forhold mellem fiktionens og andre fænomeners virkelighedsstatus og deres sandhedsværdi. Denne problemstilling er allerede taget op i de indledende citater fra Derek Walcotts *Omeros*. Et kortere eksempel er Karen Blixens rammefortælling "Det ubeskrevne Blad" fra hendes "Kapitler af Romanen Albondocani" fra *Sidste Fortællinger* (1957).*

En gammel professionel fortællerske fortæller en historie hun har lært som barn. Der er tradition for, fortæller hun, at kongelige brudelagner med dokumentation for jomfruelighed blev udstillet med navn i det kloster, som selv leverede dem fra sine hørmarker der omgav klosteret med et

blåt skær som var himlen på jorden. Kun ét, ubenævnt, stykke lærred er hvidt, "et ubeskrevet Blad" (Blixen 1964b:347). Og det giver anledning til spekulation over historier ingen kan fortælle, men som derfor så meget desto mere kildrer fortællelysten og -behovet.

Det er umiddelbart indlysende at de plettede stykker lagen med tegn på en konkret historie er færdige historier som den gamle beretter, og at det hvide stykke er summe af alle de mulige fortællinger der kunne fortælles og indeholder alle dem der vil blive fortalt. Denne metapoetiske selvreference foregår i en række dobbeltheder som åbner en ontologisk afgrund og dermed ikke kun angår dette konkrete stykke digtning, men dets status som fiktionsdannelse.

Doppelthederne omfatter alle fortællingens grundlæggende faktorer og fungerer ens uanset i hvilken af dem man begynder og ender, og de bytter rundt på den virkelighedsstatus som de involverede faktorer har. På den ene side karakteriseres fortællingen som selve livets afgørende form: "vær tro mod Historien!", på den anden side er den en kunst der skal læres og som udgøres af et færdigt repertoire af fortællinger, fx den om det ubeskrevne blad. Fortællingen ender i tavshed og død når den er fuldendt og fuldført, siger den gamle, Men den tavshed som lagnet viser, er en fortælling der ikke er begyndt, så når tavsheden melder sig efter den gamles mundtlige fortælling, standser den jo ganske rigtigt, men det er begyndelsen på den nyes uendelige muligheder. Bl.a. den vi sidder og læser. Den er netop er skrevet, hvad den gamle jo ikke gør, og omfatter både rammen med kvinden og historien om lagnerne. Hvor ny fortælling lægger et lag til den forrige og laver den om fra en virkelig proces til det forestillede indhold i en ny proces.

Videre, den virkelighed kvindens historie handler om, er selv dobbelt: Klosteret er en tung og fattig bygning, men set fra hørmarken bliver den overjordisk og løftes op i himlen som et luftsyn. Og det er de mennesker der optræder også: de tegn de leverer, er direkte kropslige som blodplet på lagnet, men så snart de er leveret, bliver de tegn man tager varsler af,

laver fortællinger om, og som de gamle prinsesser drømmer om som fantasi og forestillinger når de besøger klostret.

Med andre ord: dobbelthederne kan ikke reduceres, men frembringer ontologiske spring mellem fortælling og virkelighed og mellem andre virkelighedskategorier og tvinger læseren til en stillingtagen fortællingen ikke kan give: den er virkelig som fortælling, men fortæller om en anden virkelighed; set fra *den* virkelighed, brudelagnernes, er fortællingen digt og fantasi der sætter gang i en virkelig fortælleproces, og trofasthed mod den er menneskets virkelige liv. Det er denne problemstilling om virkelighedens status den metafiktionelle selvreference udfordrer os med.

### **Isolation eller forankring?**

Jeg har gjort lidt vel kort proces i min kritik af det manglende metodiske perspektiv i mange analyser og definitioner af metafiktion. Som alle korte processer, er det ingen proces og derfor ikke ganske retfærdig. Især fordi langt de fleste af de referencer i min litteraturliste, insisterer på at metafiktion *ikke* primært lukker teksterne om sig fordi de taler med sig selv. Denne selvhenviisning åbner for en særlig måde at forankre dem på i en funktionssammenhæng (cf. om den historiske roman i Hutcheon 1984). – "I followed the sea-swift to both sides of the text," siger 'jeget' i *Omeros* (Walcott 1990:319).

Derfor har jeg med Roman Jakobson betonet kommunikationens centrale betydning. Når selvreferencen i sine forskellige former betones i det digteriske sprog, rives det hverken ud af kulturelle eller kommunikative fællesskaber, men indsættes i dem på en særlig måde (cf. Larsen 2002a, Larsen 2000). At litteraturen peger på en omverden jo mere den trækker sig tilbage i sig selv, men ikke forveksles med den, er ikke en ny problemstilling i litteraturen. Allerede Orfeus med sin lyre vidste det når han prøvede at spille Eurydike tilbage til livet, og hans viden har været flittigt genbrugt i litteraturen. Det historiske perspektiv i brugen af dette almene perspektiv hænger sammen med om de former hvori litteraturen fokuserer på sit eget værd og sin egen betydning, er virksomme måder at

gøre den til en del af den kultur hvori den fungerer. Metafiktionelle greb kan være en sådan måde, metodiske undersøgelser går ud på at finde ud af om de er det.

### Litteratur

- Alter, Robert (1975). *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press.
- Arens, Hans (1969). *Sprachwissenschaft 1-2*. Frankfurt a.M.: Athenäum.
- Baah, Robert (1998). "Teoría de la extrapolación: la novella contemporánea y la reflexión teórica", *Periodicum* no. 51, s.468-479.
- Blixen, Karen (1937/1964a). *Den afrikanske Farm. Mindeudgave 3*. København: Gyldendal.
- Blixen, Karen (1957/1964b). „Det ubeskrevne Blad,“ *Vintereventyr 2. Mindeudgave 5*. København: Gyldendal, s. 341-347.
- Bühler, Karl (1934/1965). *Sprachtheorie*. Stuttgart: Fischer.
- Cazzato, Luigi (1995). "Hard Metafiction and the Return of the Author Subject: The Decline of Postmodernism?", Jane Dowson & Steven Earnshaw (eds.): *Postmodern Subjects/ Postmodern Texts*. Amsterdam: Rodopi, s.25-41.
- Christensen, Inger (1981). *The Meaning of Metafiction*. Bergen: Universitetsforlaget.
- Cohn, Dorrit (1978/1983). *Transparent Minds*. Princeton: Princeton University Press.
- Currie, Mark (ed.) (1995). *Metafiction*. London: Longman.
- Dante, Alighieri (1321/2000). *Dantes Guddommelige komedie*. Århus: Multivers.
- Diderot, Denis (1798/1990). *Œuvres complètes XVI: Salon de 1767. Salon de 1769*. Paris: Hermann.
- Engler, Bernd & Kurt Müller (eds.) (1994). *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Fibiger, Johannes m.fl. (eds.) (2001). *Litteraturens tilgange - metodiske angrebsvinkler*. København: Gad.

- Gemzøe, Anker m.fl. (eds.) (2001). *Metafiktion – selvrefleksionens retorik*. Ålborg: Medusa.
- Hardin, Michael (1998). "Can Metafiction be Read Straight?: Or, When the Pen in Your Hand Is Not Your Own", *Reader: Essays in Reader-Oriented Theory, Criticism, and Pedagogy* no. 40, s.52-78.
- Hutcheon, Linda (1980/1984). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. London: Methuen.
- Jakobson, Roman (1960). "Poetics and Linguistics", Thomas A. Sebeok (ed.): *Style in Language*. Cambridge, MA: M.I.T. Press, s. 350-377.
- Jansson, Bo G. (1995). *Postmodernism och metafiktion i Norden (= LÆS 19)*. Århus: Nordisk Institut, Aarhus Universitet.
- Johansen, Jørgen Dines og Svend Erik Larsen (1994). *Tegn i brug*. København: Amanda.
- Joyce, James (1922/1986). *Ulysses*. New York: Vintage.
- Koller, Heinrich (1958). "Die Anfänge der griechischen Grammatik", *Glotta* 37, s.5-41
- Krieger, Murray (1992). *Ekphrasis*. Baltimore: Johns Hopkins Press.
- Larsen, Svend Erik (1999). "Om synsvinkel, fortæller, udsigelse", Lis Møller (ed.): *Om litteraturanalyse*. Århus: Systime, s.113-152.
- Larsen, Svend Erik (2001). "Nature between fact and fiction: A note on virtual reality", *Semiotike. Sign Systems Studies* 29/1, s.187-202.
- Larsen, Svend Erik (2002a). *Mutters alene. Ensomhed som litterært tema*. København: Gad.
- Larsen, Svend Erik (2002b). ""Kaos er kommet tilbage." Konspiration og identitet i *Othello*," *Kritik* 159, s. xx-xx.
- Lessing, Gotthold E. (1766/1971). *Laokoon*. Stuttgart: Reclam.
- Lyons, John (1977). *Semantics* 1-2. Cambridge: Cambridge University Press.
- McCaffery, Larry (1982). *The Metafictional Muse*. Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press.
- McHale, Brian (1987). *Postmodern Fiction*. New York: Methuen..



- Mitchell, W.J.T. (1995). *Pitcture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Plutarch (1961). *Moralia IX*, 15. London: Heinemann.
- Scholes, Robert (1979). *Fabulation and Metafiction*. Urbana: University of Illinois Press.
- Shakespeare, William (1603/1987). *Othello*. London: Methuen.
- Sklovskij, Viktor (1925/1971). "Konsten som grepp", Kurt Aspelin & Bengt A. Lundberg (ed.): *Form och struktur*. Stockholm: Pan/Nordstedts, s.45-63.
- Sprenger, Mirjam (1999). *Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. Stuttgart: Metzler.
- Stirling, Grant (2000). "Neurotic Narrative: Metafiction and Object-Relations Theory", *College Literature* no. 27/2, s.1-23.
- Tatsumi, Takayuki (1997). "Comparative Metafiction: Somewhere between Ideology and Rhetoric", *Critique* no. 39/1, s.1-16.
- Walcott, Derek (1990). *Omeros*. London: Faber and Faber.
- Waugh, Patricia (1984/1996). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Literature*. London: Routledge.
- Wescott, Howard (1997). "Garcilaso's Eclogues: Artifice, Metafiction, Self-representation", *Caliope* no. 3/1, s.71-86.
- Wiesenfarth, Joseph (2001). "Metafiction as the Real Thing", Joseph Dewey & Brooke Horvath (eds.): *The Finer Thread, the Tighter Weave.* Essays on the Short Fiction of Henry James. West Lafayette: Purdue University Press, s.235-251.

*Arbejsspapiret skal indgå som et kapitel i Leif Søndergaard (ed.): Litterær metode der er planlagt til udgivelse på forlaget Systime i 2003.*

## CV:

Svend Erik Larsen er professor, dr.phil., ved Afdeling for Litteraturhistorie, Aarhus Universitet. Hans seneste bøger er *Mutters alene. Ensomhed som litterært tema* (2002) og *I byen med Balzac* (2002). Bogen *Tegn i brug*, skrevet i 1994 med Jørgen Dines Johansen, er udkommet som *Signs in Use* ved Routledge i 2002.