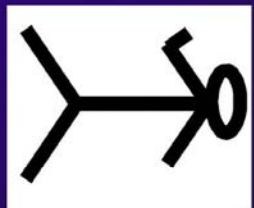
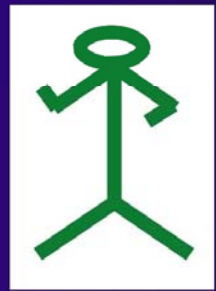
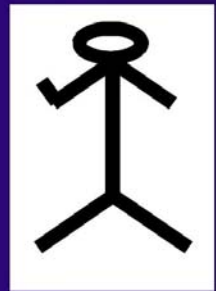
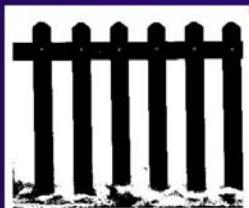
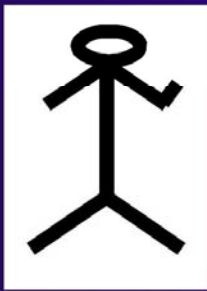
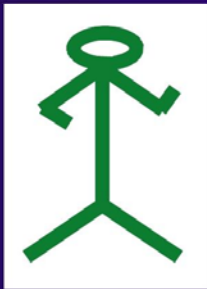
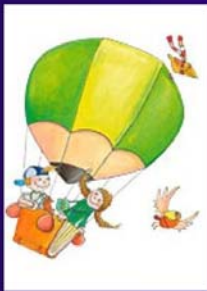
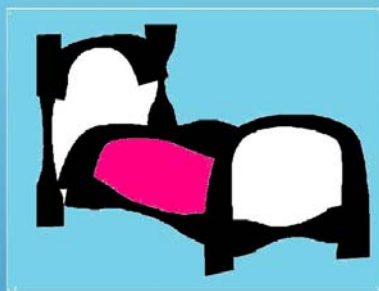


En fortælling om fortællinger

Det fortalte postmodernistiske menneske





En fortælling om fortællinger

- om det fortalte postmodernistiske menneske

Speciale ved Marianne Næsby Soltani

Aalborg Universitet
Dansk, 2008

Vejleder: Anker Gemzøe

Indholdsfortegnelse

1. Indledning	1
1.1 Læservejledning	3
2. Genre	4
2.1 Genre-prolog	4
2.2 Fortællingen som genre.....	4
2.3 Fortællingens begyndelse og slutning.....	8
3. Fortælle teknik	9
3.1 Psycho-narration, quoted monologue, narrated monologue.....	9
4. Fortællerens grad af pålidelighed	14
4.1 Fejlrapportering, fejlfortolkning, fejlvurdering, underrapportering, underfortolkning, underbetragtning.....	14
5. Metafiktion	17
5.1 Metafiktionens former og retninger.....	21
5.2 Autormeta, adressatmeta, superadressatmeta, værkmata, intermeta, sprogmata, objektmeta, medmeta, modmeta, spilmeta, dialogmeta.....	21
6. Analyse af <i>At fortælle menneskene</i>	26
6.1 Genreplacering - genrens eksistentielle funktion	26
6.2 De minimale fortællinger om menneskene i Århus.....	26
6.3 De mangestrengede fortællinger.....	28
7. Fortælle teknisk analyse	37
7.1 Fortællerhierarkiet i de fortalte menneskers univers.....	37
7.2 De indre mangfoldige stemmer i Århus.....	38
8. Pålidelighedsanalyse	46
8.1 De forunderlige fortælleres grad af pålidelighed.....	46
8.2 At fortælle menneskene som en modroman.....	46
9. Metafiktionsanalyse	52
9.1 Metafiktion - et postmodernistisk udtryk.....	52
9.2 Ordet skaber det, det nævner.....	53
9.3 Legen med fiktion og virkelighed.....	56

9.4 Tøger og Ikonas fornemmelser for fortid og fremtid.....	62
9.5 De ateistiske ideer fra Århus - og omegn.....	69
9.6 Den grænseløse verden og teknologien.....	74
10. Konklusion.....	77
11. English summary	79
12. Litteraturliste.....	81
12.1 Litteraturliste.....	81
12.2 Svend Åge Madsen.....	83
12.3 Anmeldelser.....	84
11.4 Internetadresse.....	84

1. Indledning

”Jeg er Tøger. Jeg er et nyt ord i verden. Jeg er et ord, der selv kan frembringe andre ord” (ibid.11). Hermed løftes sløret for ordet som den skabende kraft, og disse ambitiøse ord er de første ord, Tøger Vendor fortæller til den vanskabte Ikona Skovslet, hvorefter fortællingen begynder. Tøgers skabende ord er på én gang fascinerende og skræmmende, for i ordets skabende mangfoldige kraft ligger også det grænseløse, for hvad kan det mon ikke blive til? Imidlertid vælger Tøger pligttopfyldende at fortælle fortællinger for at holde Ikona i live og skaber dermed igennem ord en virkelighed, som til tider kan virke skabt af mere eller mindre tilfældige, men skabende ord:”[...]og han åbnede munden og sagde det første der faldt ham ind” (ibid.11). Og dog synes der at være skabt en vis mening i Tøgers fortællinger, et paradoks, som netop dette speciale vil undersøge.

Det skabende ord bliver således de indledende bemærkninger til den kulmination, et afsluttende speciale er. Jeg ledte efter en tekst, der på bedst rammende måde kunne fortælle min historie med dansk. På danskstudiet har jeg været vidt omkring, og mange forfattere har imponerende evner til at fortælle historier og undertiden retoriske evner til at engagere læseren i et fængslende univers. Det er en fascination af forfattere, der opstiller de til tider sofistiske spilleregler - altså eksperimenterende og udfordrende forfattere, der virker inspirerende, og hvor man ofte selv kan lege med at bringe mening i fortællingen.

Svend Åge Madsens værk *At fortælle menneskene* (1989) indeholder disse træk og gøres således til genstand for specialets analyse. Dette værk handler i vid udstrækning om at fortælle, og først og fremmest at fortælle noget frem om menneskene. Her møder vi blandt andet vennerne Sverre Fuhl, Elmer Berg, Tøger, Tøgers veninde Ikona og den transseksuelle gud-lignende Jann/Jaina Fælding, som alle er mennesker fra Madsens forunderlige Århus. Og i denne historie er der umiddelbart noget helt galt i Århus, hvor misfosteret Ikona, der på mystisk vis holdes skjult fra omverden og efter at have mødt mennesket Tøger, skal have fortalt historie for at kunne overleve chokket. Tøger fortæller således fortællinger, men det er umiddelbart ikke almindelige fortællinger, og læseren forestiller sig, at det må da ende i ragnarok. Men gør det mon virkelig det? Uoverskueligt virker det, men faktisk er det det, jeg finder

interessant i denne kompleksitet, der rummer uendelige perspektiver, og som sætter vores egen virkelighed i relief.

Nogle af de kriterier, som gjorde, at jeg fandt frem til, at Svend Åge Madsens *At fortælle menneskene* skulle blive analyseobjekt, er den dobbelte spejling, som træder eksplicit frem i selve titlen, da Madsen både kan fortælle fortællinger til mennesket, men samtidig skabe mennesket. *At fortælle menneskene* er en fortælling, der, ud fra en opfattelse af, at identitet ikke længere måles ud fra en psykologisk målestok, men snarere ud fra hvilke historier mennesket indgår i,¹ ikke desto mindre gør emnet højaktuelt. Denne leg med fortællingens egenskaber er fascinerende, for hvad indebærer legen med fortællingen, og hvilken betydning har fortællingen for menneskets eksistens? Specialet giver mulighed for at uddybe nogle af disse spørgsmål, som jeg finder væsentlige.

Ved fortællingens spejlinger ligger noget særligt metafiktivt, og alene det, at fortællingerne levendegør de århusianske fortalte mennesker, indeholder i sig selv metafiktive elementer. Og fortællinger af denne type særmærker sig og placerer sig i den litterære kategori, der benævnes metafiktion. Metafiktion er aktuel, og ikke mindst som litterært fænomen har metafiktion nemlig de senere år fået stadig større interesse, hvilket har affødt en massiv teoretisk dækning af emnet og dets mange nuancer.

For at få mere dybde indledes specialet først med en teoridel, som efterfølgende demonstreres i en analysedel. Denne todeling af specialet kan yderligere opdeles i en, om jeg så må sige, indledende teoridel med analyse, som leder frem til specialets sidste analyse, nemlig metafiktionsanalysen. Således vil analysen vedrørende fortælling fungere som specialets udgangspunkt og sammen med de efterfølgende analyser fungere som en døråbner til det metafiktive. Her gælder det, at genreanalysen vil uddybe fortællingen som genre, den fortælletekniske analyse vil fortælle om *værkets* specielle fortælleforhold, mens pålidelighedsanalysen, som de førnævnte analyser, peger hen mod metafiktive elementer.

¹ Madsen, (1992)

1.1 Læservejledning

Teoridelen med de informatoriske elementer vil fungere som deciderede arbejds- og analysereskaber, som skal finde deres umiddelbare brug i den efterfølgende analysedel. Angående fortælling vil referencerammen især være Gundhild Aggers artikel *Fra Piazza del Popolo og fortællingen som genre* (1994). Hun formår på en pædagogisk måde at gennemgå og periodisere fortællingen og sætter fortællingen i Danmark ind i en lang fortælletradition. I fortælleteorien indgår også de lettere tilgængelige tekster af henholdsvis Anker Gemzøe og Svend Åge Madsen. Disse to er blandt bidragerne til *Fortællingen i Norden efter 1960* (2002), som udkom efter en konference i Aalborg om netop emnet fortælling som litterær fremstillingsform.² Heri sættes der fokus på fortællingens fornyelse, hvilket udfordrer megen kunstnerisk og videnskabelig kreativitet og giver et overblik over fortælletraditionens udvikling.

Fortælle teknik præsenteres gennem en egentlig bredtfaavnende gennemgang i Dorrit Cohns *Transparent Minds*, hvor første del angår 3.person-fortælleren. I *Transparent Minds* foretager hun en omfattende analyse, idet hun inddrager litterære historiske eksempler til at illustrere hendes teori.

I James Phelan og Mary Patricia Martins artikel ”Weymouths” *lektioner: Homodiegesis, upålidelighed, etik og Resten af dagen* (1999) anvendes det litterære værk *Resten af dagen* til en forholdsvis gennemskuelig gennemgang af en fortællers grad af pålidelighed.

Og i denne teoridel indgår således også metafiktion, som først og fremmest vil blive præsenteret igennem Mark Curries *Metafiction*,(1995) hvor de ret besete, men ikke desto mindre væsentlige artikler af Patricia Waugh og Linda Hutcheon i denne sammenhæng vil blive fremhævet. Waugh sætter metafiktion i forbindelse med postmodernistisk kontekst i artiklen *What is metafiction and why are they saying such awful things about it?* (1995)Waugh er interessant, da hun i denne artikel klart afgrænser og definerer termen metafiktion. Linda Hutcheon, som ligeledes forbinder metafiktion med postmodernisme, skitserer i *Historiographic metafiction* (1995) en lidt anderledes form for metafiktion, da hun illustrerer forholdet mellem litteratur og historie. Litteraturkritikeren Bo G. Jansson i *Postmodernism och metafiction i Norden* (1995) forbinder godt nok også metafiktion med postmodernismen, men fremsætter

samtidig, at metafiktion ikke er et nyt fænomen, men også kendes fra romantikken. Ligeledes fremfører Anker Gemzøe i artiklen *Metafiktionens mangfoldighed* (2001), at der er noget besynderligt ved de senere års tendens til at indsnævre metafiktionens litteraturhistoriske gyldighed til postmodernismen. I samme artikel foreslår Gemzøe en præcisering af de metafiktive begreber, som er mere anvendelige i den praktiske brug. Skønt et sløret billede af, hvorledes det færdige speciale kommer til at tage sig ud, begynder et mere klart billede så småt at tone frem, og specialet vil ikke blot indeholde det metodiske grundlag, men også demonstrere det igennem analyserne.

2. Genre

2.1 Genre-prolog

Fortællingens historie i Danmark set ud fra en genresynsvinkel og taget som helhed er en uskreven historie, og Gunhild Aggers periodisering må efter eget udsagn naturligvis tages med forbehold. Alligevel mener Agger, at man kan uddrage en lære af en periodisering af fortællingen.³ Fortællingen er nemlig ikke sådan at få bugt med, idet lige så ofte den erklæres død for en periode, lige så ofte rejser den sig igen i en ny skikkelse, hvilket eksempler hentet hos Wilhelm Bergsøe, Karen Blixen og Peter Høeg viser. Aggers fremstilling af fortællingens genrehistorie giver et anderledes indblik i udviklingslinjerne end de, der oftest optræder i litteraturhistorier,⁴ hvilket ikke gør denne vinkel mindre interessant.

2.2 Fortællingen som genre

Hvad er en fortælling? Dette spørgsmål stiller Agger som den første sætning i artiklen *Fra Piazza del Popolo og fortællingen som genre*. Hermed sætter Agger fokus på et ofte forekommende spørgsmål blandt litteraturforskere gennem tiderne, men som i nyere debat er en af de oversete problemstillinger. Begrebet fortælling har nemlig en tendens til at blive opfattet meget bredt, da det overvejende forstås synonymt med det episke eller det narrative og bringes i anvendelse på alle typer fortællinger, noveller og romaner. Men ifølge Agger er fortælling også et genrebegreb, hvorfor fortællingen som genre har sin egen historie.

³ Agger, (1994) p.115

⁴ Agger, (1994) p.134

Agger stiller dernæst spørgsmålet, om fortællingen overhovedet fornemmes som en brugbar genre i en periode. Helt overordnet hævder Agger, at de fortællinger, som skrives i Danmark i dag, og som bevidst placerer sig som led i en fortællesituation, er kendetegnet ved en meget udviklet genreforståelse og en tilsvarende høj grad af selvrefleksion og dialogisk bevidsthed. Det gælder udpræget fortællinger som Peter Høegs *Fortællinger om natten* fra 1990. Men hvad er det netop for en tradition, de forholder sig til?⁵ Ifølge Agger kan der først og fremmest trækkes tråde tilbage til 1866, hvor Wilhelm Bergsøe udgav *Fra Piazza del Popolo*, som interessant nok sælges endnu i dag. Nogle anmeldere forholdt sig skeptisk overfor Bergsøes værk, hvilket blandt andet kunne hænge sammen med manglende sammenhængende karakterfremstilling, herunder manglende psykologi og psykologisk overbevisende udvikling.⁶ Desuden fandt nogle kritikere det vanskeligt at definere bogen, som enten en roman eller en novelle. Agger argumenterer imidlertid ikke for, at Bergsøes værk er en roman på trods af romanagtige elementer, såsom der er indlagt en lille melodramatisk roman. Men værket er i stedet opbygget af fortællinger.⁷

Agger trækker således en linje fra Wilhelm Bergsøes fortællinger til Karen Blixens, og videre argumenterer Agger, at Peter Høegs *Fortællinger om natten* relaterer muligvis ikke kun til Karen Blixens fortællinger, men også til selve Bergsøe-traditionen.

Aggers søgen efter, hvilken tradition fortællingen forholder sig til, går helt tilbage til den mundtlige fortælletradition, men det var i antikken, de første fortællinger blev nedskrevet. Her gælder det eventyret, intrigehistorien i samfundets højeste lag, røverhistorien og den fortsatte fortælling om, hvordan samfundet ser ud fra neden.

I den tidlige renæssance genopdages den antikke tradition, herunder med blandt andet Boccacios *Decameron* (ca. 1350) og ikke mindst *Tusind og én nats eventyr*, som kan spores tilbage til det 9. århundrede, og som netop i det 14. og 15. århundrede begyndte at blive udbredt i Europa. Men ikke desto mindre er fortællingen i høj grad afhængig af den udformning, fortællingen fik i romantikken, særligt igennem den tyske romantik. I genrebegrebet indgår således dels ældre traditioner, dels den tyske romantiske tradition.⁸

⁵ Agger, (1994) p.111

⁶ Agger, (1994) p.129

⁷ Agger (1994) p.119

⁸ Agger, (1994) p.112

Karakteristiske træk for fortællingen er, at der etableres en fortællepersonlighed inden for fiktionen, hvilket lægger op til et spil mellem fortæller og fortælling og en adskillelse mellem fortællertid og fortalt tid. Et andet kendetegn for fortællingen er, at begivenheden er central. Der er ofte tale om begivenheder, der kommer udefra, såsom pest og krig, hvilke er begivenheder, som karaktererne ikke har nogen indflydelse på. Et sidste fremtrædende kendetegn er, at i fortællingen knyttes trådene sammen i et tolkningspunkt, der er bestemmende for alle senere begivenheder. Det er især de irrationelle kræfter, som medfører modsigelse, eller det kan være det uforklarlige, altså det metafysiske. Det kan dog også forstås mere jordnært som blot de biologiske og historiske givne vilkår, der unddrager sig kontrol. Givet er det imidlertid, at mange fortællinger handler om netop disse vilkår, herunder også undergenren skæbnefortælling.

I Aggers analyseobjekt *Fra Piazza del Popolo* etableres rammefortællingen allerede i anslaget, hvor to unge mænd indgår et væddemål om, at den ene kan nå ud til et planlagt udflugtsmål i Roms omegn og tilbage igen inden kl.24 i en situation, hvor udgang frarådes på grund af røverbander. Og hvad stiller resten af selskabet op i ventetiden? De fortæller naturligvis historier - og det på en måde, der direkte inddrager traditionen fra *Decameron* – og som indikerer, at der er en fortælling i ethvert menneskes liv. Der er her tale om en komposition, der gennemspiller forskellige varianter af fortællingen, fra rammefortællingen, skæbnefortællingen, den groteske og fantastiske fortælling til røverhistorien og den moralske fortælling - samt en længere melodramatisk roman. I fortællingen *Fra Piazza del Popolo* er det karakteristisk, at hver fortælling har sit eget tema, der gennemspilles i sin egen genre på en forholdsvis afsluttet facon. Men også, at de enkelte fortællinger indeholder løse ender og afbrydes brat ved en genoptagelse af rammefortællingen. Og det er netop gennem disse brud, som hele tiden udspilles på forskellige planer, at spændingen fastholdes.

Bergsøes fortælling veksler både i tid og sted, hvorfor læseren selv må stykke brikkerne af tid og sted sammen i et samlet mønster, og opgaven bliver så at finde frem til, hvordan fortiden hænger sammen med nutiden.

Ifølge Agger fungerer fortællingens skæbnefortælling som et fremragende eksempel på den kinesiske æsketeknik, idet der inde i fortællingen optræder andre fortællere.⁹

⁹ Agger, (1994) pp.122-126

Skæbnefortællingen er både en afrundet fortælling i sig selv og en fortælling uden ende. Men den er samtidig også labyrintisk, hvor det virkelige er uvirkeligt og omvendt. Under alle omstændigheder er det en fortælling fyldt med tegn og spor til senere brug. Den gennemspiller rammefortællingens ventetid gennem to hovedpersoners venten på døden. Bergsøes fortælling er således en samling fortællinger, der trækker på en lang tradition i en dobbelthed af metalitterære overvejelser og gennemspilning af forskellige fortællegenrer. På denne måde konfronteres de forskellige genrer på forskellige planer såsom handlingsplan og fortælleplan.¹⁰ Og endelig forenes fortællerne i et fællesskab, hvorfor alle fortællingerne fungerer som brikker i et samlet mønster og bliver således til den store fortælling - der handler om livet og døden.

Fortællingen som genre har i perioder skiftevis været mere eller mindre populær, og i modernismen opfattes fortællingen som tvetydig, da Villy Sørensen og Peter Seeberg på den ene side benyttede fortællingen som genre og på den anden side nedbrød dens mekanismer, så der ikke var meget fortælling tilbage, når de var færdige med den, hvilket kan ses som et raffineret opgør med genren som konvention.

Herefter vakte det en del opsigt, da genren i 1988 genopstod med den markante udgivelse *Septemberfortællinger* i syv bind, hvor de gamle modernister, som Svend Åge Madsen, Peter Seeberg og Henrik Nordbrandt var blandt de repræsenterede. *Septemberfortællinger* rummer de ovennævnte karakteristiske træk for fortællingen. Som før nævnt genopdagede også yngre forfattere genren, som netop Peter Høeg med *Fortællinger om natten*. Også i dette tilfælde er der tale om en særdeles reflekteret brug af fortællingen, en pasticheteknik med reference til Karen Blixen. I hvert fald kan det konstateres, at genlanceringen sker på et højt refleksionsniveau, hvor forfatterne er særdeles bevidste om hvilken genre, de arbejder med.¹¹

De nævnte modernistiske værker er således ikke traditions- og genreløse. Og ikke desto mindre hævder Anker Gemzøe, at man hentede inspiration fra glemte forældede værker. Eksempelvis kan de mange "jeg'er" i modernismen nævnes, da disse har rødder langt tilbage i den tidligste kristne litteratur.¹² Det drejer sig ifølge Gemzøe her om middelalderens moralistiske litteratur, herunder indre og ydre splittelse, hvorigennem der er hentet stor inspiration til at beskrive modernitetens splittelse.

¹⁰ Agger, (1994) p.129

¹¹ Agger, (1994) pp.114-115

¹² Gemzøe, (2002) pp.21-22

2.3 Fortællingens begyndelse og slutning

Gemzøe stiller ligeledes spørgsmål til, hvad en fortælling i *Konferencen som og om fortælling* og kommer frem til, at ”fortællingen indebærer, at en fortæller beretter en logisk-tidsligt ordnet begivenhedsfølge til en lytter/læser” og videre ifølge Aristoteles ord med en begyndelse, en midte og en afslutning. Et relevant spørgsmål i Gemzøes artikel bliver her, hvordan en historie egentlig begynder?

Ifølge Gemzøe skete der efter 1960 en opløsning, men samtidig en fornyelse af fortællingen, idet realismen forkastes, som allerede nævnt, til fordel for alternative verdener i den groteske og fantastiske fortællings tradition. Det karakteristiske for fornyelsen var, at selv om fortællingen blev foretrukket, mærkværdiggjordes den, idet vægten ikke længere blev lagt på den afrundede begyndelse og slutning.

Pointen er her, at når vi ikke længere kan tro på en guddommelig begyndelse, ved vi ikke længere, hvor historierne begynder. Gemzøe argumenterer videre, at hos forfattere som Svend Åge Madsen ved vi, at der altid er flere begyndelser bagved, fordi enhver fortælling er led i et større netværk af historier, og således kan ethvert menneske fortælle deres egen historie.¹³ Imidlertid skriver Svend Åge Madsen i artiklen *Fortællingen om fortællingen om fortællingen*, at han efter modernismens forkastelse af fortællingen savner tekster, som tør give et bud på en lidt større sammenhæng. Ifølge Madsen er der efterfølgende sket en genfødsel af forfatteren, hvor litteraturen rent faktisk skaber mening i en tid, der ellers opleves som fragmenteret – og det på trods af, at de større fortællinger har mistet deres troværdighed. Og som en forklaring på den store fortællings død fremhæver Madsen den traditionelle videnskabelige fremgangsmetode, hvor der ikke længere samles viden, fordi det er vigtigt at forstå Guds værk.¹⁴

¹³ Gemzøe, (2002) pp.12-15 og p 9 Efter 1960 har fortællingen overskredet sine snævre genrebegrænsninger og favner bredt, herunder film og tv-mediet. I det hele taget er fortællingen blevet et varmt emne, der udfordrer til megen kunsterisk og videnskabelig kreativitet

¹⁴ Madsen, (2002) pp.26,29

3. Fortælle teknik

Dorrit Cohn skitserer i *Transparent Minds, Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* tre forskellige overordnede fortælle teknikker vedrørende 3.person-fortælling, og som forfatteren anvender med det formål at kunne se ind i karakterens inderste tanker. Selv om der er mange forfattere, som har taget karakterernes gennemsigtige sind for givet, kan vi ifølge Cohn aldrig kende nogen person så godt som de, der beskrives i fiktionens verden, idet læseren herigennem får kendskab til, hvordan karaktererne tænker og føler. Cohn fremsætter netop følgende beskrivelse af forfatteren: "He is their creator; they have received from him all their character traits, their entire being, they live in a world that he himself has fashioned." Hermed menes blandt andet, at i fiktion bygges en anden virkelighed op, hvor karakterernes indre liv udspilles. Og videre tilføjes, at desto flere indre synsvinkler der anvendes, og færre ydre synsvinkler, desto bedre, idet karakterernes indre liv er læserens sande interesse.¹⁵ Gemzøe påpeger ligeledes, at Cohn fremstiller en virtuos brug af fortalt inde monolog, en måde hvorpå fortællingen trænger ind i hver karakters indre verden.¹⁶ Tidligere eksisterede der to måder at fremstille karakterens bevidsthed på, nemlig enten ved stream of consciousness, eller ved en fremstillingsform mellem ren fortælling (diegesis) og ren efterligning (mimesis). Kendetegnende for stream of consciousness-romaner er psykologiske og æstetiske emner, som er tilfældet i James Joyces (1882-1941) romaner. Men denne inddeling finder Cohn problematisk, hvorfor hun i stedet foreslår en tredeling, som hun kalder for: Psycho-narration, quoted monologue og narrated monologue. I Cohns gennemgang af de tre nydannende termer foretager hun samtidig en historisk gennemgang af de tre fortælle teknikker.

Psycho-narration:Psycho-narration (indre monolog) omhandler karakterens bevidsthed - eller rettere karakterens indre¹⁷, som indtil midten af det 19. årh. var forbeholdt 1. person-romaner. I 3.person-romaner fra det 19. årh. er forfatteren ikke meget interesseret i karakterernes indre liv, hvilket illustreres i Charles Dickens (1812-1870) romaner. Her vises karakterernes indre kun indirekte ved fortalte tanker, og måden hvorpå karaktererne handler, hvorfor der i Dickens romaner er mere fokus på det

¹⁵ Cohn, (1983) p.3-9

¹⁶ Gemzøe, (Internetside - opdateret 17.4.2008) Ved brugen af Cohns indre monolog skifter synsvinklen brat, og ligeså ofte tager fortællerstemmen umærkeligt farve af den nærmest involverede person, og manøvrerer subtilt mellem karakterzoner.

¹⁷ Cohn, (1983) p.14

kontekstuelle end det indre. Denne undgåelse af psycho-narration er karakteristisk for en fortæller, som har mange karakterer og situationer, som skifter hurtigt i tid og rum. I ovenstående tekster kan det siges, at fortælleren trækker læserens opmærksomhed væk fra den individuelle romankarakter for i stedet at rette opmærksomheden på sig selv. Det kan således siges, at jo mere iøjnefaldende og sær fortælleren er, jo mindre bliver der fortalt om karakterernes indre. Ifølge Cohn kan det næsten se ud, som om forfatteren beskytter sin fortrinsret, idet forfatteren som den eneste tænkende stedfortræder i romanen ikke vil bringe sin ligevægt i fare ved at berette om en anden sjæl. Men det blev med forfattere som Gustave Flaubert (1821-1880) og Henry James (1843-1916), der i takt med den voksende interesse for individuel psykologi, at den fremtrædende forfatterperson forsvandt fra den skønlitterære verden. Især Flauberts *Madame Bovary* (1875) er et tidligt eksempel på, hvordan fokus flyttes fra den fremtrædende samt selvcentrerede fortæller til mere at lægge vægt på karakterernes indre. I den psykologiske roman er der mange måder at fortælle karakterens bevidsthed på. Men ifølge Cohn eksisterer der to variationer: For det første en roman, som er domineret af en fremtrædende fortæller, der, selv om fortælleren fokuserer på et individuelt indre, forbliver distanceret fra den bevidsthed, han netop fortæller om. For det andet kan en karakters bevidsthed berettes af en fortæller, som forbliver selvudslettende, og som gerne sætter gang i den bevidsthed, han fortæller om. Cohn anvender her to velkendte moderne fortællinger, som eksemplificerer de to ovennævnte typer af psycho-narration: Thomas Manns (1875-1955) *Døden i Venedig* (1913) og James Joyces *Portræt af kunstneren som ungt menneske*.(1941) Mann er en af de adskillige tyvende århundredes romanforfattere, som genindfører en tydelig 3.personfortæller bl.a. med det formål at benytte 3.personen til individuel psykologi. I *Døden i Venedig* er hovedkarakterens indre eventyr romanens essens, hvorfor det også stort set er psyko-narration, som anvendes, og kun ganske få øjeblikke af quoted- eller narrated monologe. Cohn anvender følgende tekstudsnit til at illustrere, hvorledes distance kan fremtræde i en roman: "Too late, he thought at this moment. Too late! But was he too late? This step he had failed to take, it might quite possible have led to goodness[...]"¹⁸

I tekstudsnittet fremgår det, hvorledes fortælleren distancerer sig fra hovedkarakteren ved at stille det direkte spørgsmål "too late!", og ved at fortolke den

¹⁸ Cohn, (1983) pp.21-27

fejlede handling som en unormal handling- en form for opførsel, som er modsat de normer, fortælleren besidder. Ovenstående teksudsnit er et typisk eksempel på 'psyko-narration' med maximal disharmoni.

I Joyces *Portræt af en kunstner som ungt menneske* er der en mere fraværende fortæller, idet der fx ikke forekommer spekulative eller forklarende kommentarer og ingen afstandtagende benævnelser. Endvidere forekommer der i ovennævnte roman et udpræget fravær af indre tilkendegivelser, såsom han tænkte og følte, hvorimod "his heart already bitten by an ache" viser diskretion af fortællerens stemme, som giver efter for karakterens tanker og følelser. I føromtalte værk bliver psycho-narration ofte meget farvet med hovedkarakterens sprog og talemåde, idet der opstår en sammenblanding af fortæller - og karakterstemmer: "Towards dawn he awoke O what sweet music! His soul was all dewy wet [...] His mind was waking slowly to a tremulous morning knowledge, a morning inspiration. A spirit filled him, pure as the purest water, sweet as dew, moving as music[...]"

Den fremtrædende teknik i ovenstående tekstudsnit er stadig psyko-narration, men her med mere stilistisk indflydelse, idet der her optræder en del verber og navneord, som sætter fokus på hovedkarakterens indre. Samtidig er ordforråd og rytme meget farvet af hovedkarakterens poetiske talemåde. Stilistik indflydelse kan ses som et midtpunkt mellem psyko-narration og narrated monologue. Psycho-narration er favoriseret af kritikere som Wayne Booth, der kræver mere moralsk vejledning til læseren, når det drejer sig om mulighed for at dømme karaktererne. I modsætning hertil mener Cohn, at Booth glemmer, at fortællerens moralske evalueringer ikke nødvendigvis er pålidelige - specielt ikke i den moderne roman, som har en forstyrrende forfatter med ironisk effekt. Ud fra dette aspekt kan en fortæller med blandt andet "skønhedsmalerier" være tvetydige og kan således skabe flere problemer, end de løser. Den tidsmæssige faktor i psyko-narration har en næsten ubegrænset fleksibilitet i modsætning til quoted- og narrated monologue, hvor fremstillingen af karakterernes indre er begrænset til den fortløbende tid, altså at fortællingen samtidig sker med den fortalte tid. Psycho-narration kan nemlig, som allerede vist, opsummere en indre udvikling over en lang periode af tid, ligesom psyko-narration kan gengive strømmen af tanker og følelser. Beskrivelse af karakterernes indre over en lang periode findes i de fleste realistiske romaner, såsom i Jane Austens (1775-1817) værker. Psycho-narration anvendes sjældent til at følge

karakterernes bevidsthed frem og tilbage i tid, idet fortællingen i så fald ville blive for monoton, hvilket følgende eksempel illustrerer: "It occurred to him"...."He asked himself". I stedet, som forsøgt skitseret op ovenfor, fungerer psycho-narration optimalt med indirekte tanker som en direkte vej til sindets dybde- altså indre monolog.¹⁹

Quoted monologue: Quoted monologue (direkte tale) er en anden skriveteknik, som Cohn uddyber, og hvor hun blandt andet præsenterer det, hun kalder for narrativ kontekst og psykologiske implikationer. Som allerede nævnt indledningsvis i teoriafsnittet vedrørende Cohns teori, så omhandler denne teori vejen til karakterernes indre - altså karakterernes gennemsigtige sind. Således kan det siges, ifølge Cohn, at indre monologer også kan beskrives som en fremstilling af karakterernes indre tanker, hvorfor direkte tale er tæt forbundet med psykologisk realisme – her det Cohn kalder for psykologiske implikationer. Det kan således siges, at direkte tale repræsenterer en stor del af enhver persons bevidsthed, da det er normalt at have indre monologer. Inden for filosofien skelnes der imidlertid mellem tanke og sprog, hvor der ifølge Cohn eksisterer to forskellige forhold: for det første, at tænkning består af verbalisering af tanker og ord, og for det andet, at tanker er uafhængige af sproget. Det behøver dog ikke at være ensbetydende med, at direkte tale er ren fantasi, men derimod ens egen indre stemme, som derfor, om man vil, allerede er blevet hørt. Man kan med andre ord sige, at læseren i litterære tekster har en fabelagtig mulighed for at få indblik i en anden persons indre stemme. Ofte kan direkte tale med citationstegn angive bestemte sindsbevægelser, hvorfor citationstegn i sådanne tilfælde kan markere, at det læste ikke skal forstås på en bogstavelig måde, men i stedet ses som forfatterens omskrivning af ufuldstændige indre tanker. I Dostojevskijs værker findes der mange monologer – altså tanker, som ifølge Cohn ikke kan oversættes til sprog. Disse tanker, som i Dostojevskijs værker, er direkte tale, kan også kaldes for sansefønelser, idet når disse tanker bliver oversat til dagligsprog, synes de helt uvirkelige – men er endog for mange forfattere selve kernen. Sådanne uvirkelige tanker kaldes også for stream of consciousness.

Efter Joyce er det blevet mere almindeligt med planløse tankemønstre, som både findes i romanens talte og ikke talte sprog, og moderne romanforfattere, der har kendskab til Freuds teorier”, vil ifølge Cohn være de sidste til at anvende citationstegn til at udtrykke karakterernes ubevidste processer.

¹⁹ Cohn, (1983) p.31-34

Afslutningsvis kan det ifølge Cohns egen konklusion siges, at effekten af direkte tale uden citationstegn afhænger meget af konteksten. Og når læseren er i tvivl, om der skal være citationstegn, er der en succesfuld sammenblanding.²⁰

Narrated monologue: Narrated monologue (dækket direkte tale) er en tredje form for fortælle teknik, som Cohn fremfører i sin bog. Termen indtager en midterposition mellem psycho-narration og quoted monologue, når det gælder om at gengive karakterernes indre. Cohn argumenterer for, at karakterernes mentale fremtoning er skabt af fortælleren,²¹ og at der kun eksisterer to måder at fremstille det indre liv på, nemlig ved indre monolog, men også ved fortællende analyse, hvor sidstnævnte således betyder dækket direkte tale. Ved dækket direkte tale, hvor der anvendes 3.personfortæller i præteritum, som fx i et omskrevet William Shakespeare skuespil som *Hamlet* (1601), tales der ikke længere om ham, men i stedet er det Hamlet selv, der taler. Dækket direkte tale må således defineres som en teknik, der gengiver en karakters tanker på dennes egen talemåde, men fortalt med en 3.personfortæller. Altså kan definitionen af dækket direkte tale karakteriseres som en omdannelse af karakterens tankesprog til den fiktive 3.persons fortællende sprog. Ved ikke at anvende citationstegn opnås netop med dækket direkte tale mulighed for at kaste et specielt lys på karakterernes bevidsthed, hvorved fortælleren har mulighed for at afbryde en karakter på en måde, som ikke kan opnås ved brug af citationstegn. Denne fremgangsmåde indenfor skriveteknikken er indiskutabelt en grund til, at så mange forfattere foretrækker dækket direkte tale. Joyce er her et godt eksempel på, hvordan teksten kan bølge ind og ud af karakterernes sind uden synlig overgang, og således opstår sammensmeltede indre og ydre virkeligheder. I Kafkas *Slottet* (1926) afspejles således karakterens ubesluttsomme tilstand gennem de hurtige skift mellem rapportering og refleksion og mellem tanke og tale - altså gennem de hurtige skift mellem dækket direkte tale og direkte tale. Også psycho-narration flyder gerne ind i dækket direkte tale, og her skaber teksten det indtryk, at forfatteren formulerer karakterens uarticulerede følelser, og sidstnævnte afgør kontinuiteten mellem forfatter og karakter.²²

Dækket direkte tale kan ligeledes anvendes til at fremstille ironi, hvilket ses i Flauberts *Følelsernes opdragelse* (1869), hvor der parodieres over en karakter, der

²⁰ Cohn, (1983) pp.76-77, 84, 88

²¹ Cohn, (1983) p.14

²² Cohn, (1983) pp.103-104

tænker mere på sig selv og sin egen fremtid end sin kones forfald.²³ I ovennævnte roman eksisterer der nemlig en vekslen mellem empati og parodi, hvilket netop er anvendt af fortælleren til at fremstille den enkelte protagonist. Med dækket direkte tale sættes også læseren i stand til at bevæge sig ind og ud af adskillige karakterers sind.

I *Ulysses* anvendes der dækket direkte tale på en lignende parodi-fortællende måde, hvor det kan være vanskeligt at skelne mellem fortæller og karakter. Alligevel er fortælleren direkte, og det er netop fortællerens parodi af kitsch, som former en fællesnævner mellem fortælling og karakterens tanker. I Kafkas 3.person romaner spilles der ligeledes på de empatiske tangenter, idet ligegyldigt hvor fordrejede eller åndsformørkede protagonisterne måtte være, er deres indre præsenteret igennem en meddelsom dækket direkte tale. Et af de mest påfaldende tilfælde er ved slutningen af *Processen* (1925), der gengiver Josef K's tanker umiddelbart før henrettelsen. Afhøringen af hovedkarakteren Josef K, som bliver fortalt med dækket direkte tale, kulminerer med Josef K's døende ord "Like a dog". Den direkte tale fungerer som en kontrast og stopper brat den empatiske kommunikation.

Afslutningsvis kan det siges, at fortællende sætninger fungerer bedre end sætninger med citationstegn.²⁴

4. Fortællerens grad af pålidelighed

I James Phelans og Mary Patricia Martins artikel, *Weymouths' lektioner: Homodiegesis, upålidelighed, etik og Resten af dagen*, er Kazuo Ishiguros roman *Resten af dagen* analyseobjekt med det formål at finde frem til fortællerens grad af pålidelighed. Men hvordan måles en fortællers pålidelighed? I *Resten af dagen* fortæller en ældre hushovmester ved navn Stevens de sidste højdepunkter af sit liv, en narrativ situation, hvor det almindelige skel mellem det oplevende- og fortællende jeg er særlig relevant. Som oplevende jeg bliver Stevens tilbageblik på sit liv imidlertid så tilstrækkelig komplekst pålideligt og upålideligt, at læseren placeres i en meget vanskelig etisk position. Stevens bliver nemlig overvældet af blandede følelser af kærlighed, tab, genkendelse og sorg, hvilket medfører, at Ishiguros, ifølge Phelan og Martin, tilbyder læseren en lektion i sofistikeret homodiegesis og dennes relation til læsningens etik. Ishiguros lektion medfører således, at Phelan og Martin opstiller to nye teoretiske

²³ Cohn, (1983) pp.116-118

²⁴ Cohn. (1983) pp.122-124

modeller: for det første en omfattende retorisk redegørelse for upålidelighed, og dernæst en retorisk tilgang til etisk kritik, der forbinder spørgsmål om form og teknik med responserne hos læseren.

Wayne C. Booth er imidlertid ophavsmanden til en af de mest udbredte distinktioner i klassisk narratologi, idet han navngav fortællere, hvis ord ikke kan tages for pålydende. En fortæller er pålidelig, skriver Booth, når han taler for eller handler i overensstemmelse med værkets normer, hvilket vil sige den implicitte forfatters normer, og upålidelig, når han ikke gør det.

Endvidere forklarer Booth, at en forfatter kan være upålidelig angående fakta, begivenhedernes akse eller angående værdier, etisk akse, samt til at beskrive den særlige hemmelig kommunikation mellem den implicitte forfatter og læser, som foregår bag ryggen på den upålidelige fortæller.

Selv om Booths term er blevet generelt accepteret, finder Phelan og Martin det imidlertid påfaldende, at der ikke har været nogen debat om brugbarheden af selve distinktionens pålidelighed og upålidelighed og ingen redegørelse for forskellige typer af upålidelighed.²⁵

På baggrund af disse fremhævelser foreslår Phelan og Martin at udvide Booths oprindelige definition om kun at omfatte begivenheds- og værdiakserne til definitionen: en fortæller er upålidelig, når han eller hun giver en fremstilling af en eller anden begivenhed, person, tanke, ting eller andet objekt i den narrative verden, der afviger fra den fremstilling, som den implicitte forfatter ville give.

Ifølge Phelan og Martin eksisterer der yderligere to typer af upålidelighed, idet læseren udfører to forskellige handlinger, når de først er blevet klar over, at fortællers ord ikke kan tages for pålydende. Læseren kan forkaste ordene og rekonstruere om muligt en mere tilfredsstillende fremstilling eller acceptere, hvad fortælleren siger, men til gengæld supplere fremstillingen. Phelan og Martin kombinerer således fortælleres og læseres aktiviteter og identificerer seks forskellige slags upålidelighed.

Fejlrapportering: Fejlrapportering er typisk en effekt af fortællerens mangel på viden eller misforståede værdier. Fejlrapportering optræder næsten altid sammen med fejlfortolkning eller fejlvurdering. En fortælling med upålidelig rapportering sker hen ad akserne for kendsgerninger og begivenheder.

²⁵ Phelan og Martin, (2004) pp.137-139

Fejlfortolkning: Kan optræde alene eller i kombination med andre typer upålidelighed og medfører typisk upålidelighed på videns- og receptionsaksen.

Fejlvurdering (fejlbetragtning): Medfører upålidelighed på den etiske akse samt evalueringsaksen.

Underrapportering: Underrapportering optræder, når fortælleren fortæller os mindre end han/hun ved. Men det behøver ikke altid at være et tilfælde af upålidelighed, da det kan være et tegn på personens tilbageholdende karakter. Underrapportering optræder på begivenhedsaksen.

Underfortolkning: Optræder når fortællerens mangel på viden eller opfattelsesevne resulterer i en utilstrækkelig fortolkning af en begivenhed, karakter eller situation. Underfortolkning optræder på forståelses-perceptionsaksen.

Underbetragtning: Underbetragtning optræder, når en fortællers etiske dømmekraft er på ret vej, men simpelthen ikke går langt nok. Underbetragtning forekommer på den etiske akse og evalueringsaksen.

Et andet aspekt, som fremgår ved analyse af ”Resten af dagen”, omhandler etikens område.²⁶ Booth plæderer for, at en fortælling er ækvivalent med etik og mener endvidere, at det er langt vigtigere at diskutere en teksts´ etik end at forstå selve teksten. Hermed er Booth på linje med teoretikere som bl.a. Adam Zachary Newton, der i sine analyser af Mikhail Bakhtin låner og anvender begrebet ”indlevelse” eller empati om etik i fortællinger. Etik i fortællinger skal hos Booth forstås som et intellektuelt møde mellem forfatter og læser, hvor læserens etiske værdier aktiveres. Phelan og Martin deler ikke Booths og Newtons synspunkt om, at fortælling er ækvivalent med etik, idet de mener, at dette synspunkt ikke synes at acceptere alle de andre ting, som en fortælling også kan være. Ifølge Phelan og Martin vedrører fortællingens etik mere læserens kognitive forståelse, hvilket omhandler, hvordan selve læsehandlingen indebærer etisk engagement, altså læserens kognitive forståelse, emotionelle respons og etiske positioner. Når læsningens etiske dimension engagerer læserens værdier og domme, er den nemlig dybt sammenflettet med kognition. Phelan og Martin sætter dermed fokus på læserens baggrund, herunder uddannelsesmæssig, religiøs opdragelse

²⁶ Phelan og Martin, (2004) pp.147-152

med mere, og mener endvidere, at læserens egne etikker spiller en afgørende rolle i forståelsen af fortællingen.²⁷

5. Metafiktion

Metafiktion sættes ofte i forbindelse med postmodernisme, hvilket også er tilfældet med Mark Curries *Metafiction*. I Curries bog, hvor en række artikler er samlet, sættes der med forskellige udgangspunkter netop fokus på metafiktion. I denne sammenhæng er der tre teoretikere, der især er relevante: Patricia Waugh, Linda Hutcheon og Mark Curries. Men også andre teoretikere vil blive inddraget, hvor de vigtigste er Bo G Jansson og Anker Gemzøe. Men hvad er metafiktion? Waugh er en af de fremtrædende teoretikere, som har arbejdet med metafiktion, og som sætter termen ind i en postmodernistisk sammenhæng blandt med artiklen *What is metafiction and why are they saying such awful things about it?* hvor Waugh netop forsøger at definere metafiktion:

”[...]a celebration of the power of the creative imagination together with an uncertainty about the validity of its representations; an extreme self-consciousness about language, literary form and the act of writing fictions; a pervasive insecurity about the relationship of fiction to reality; a parodic, playful, excessive or deceptively naive style of writing.”²⁸

Af Waughs definition fremgår det, at der eksisterer en øget opmærksomhed omkring en ekstrem selvbevidsthed omkring sproget - ikke mindst i litteraturen. Som det videre fremgår af ovenstående definition af metafiktion, er der opstået en udpræget usikkerhed vedrørende forholdet mellem fiktion og virkelighed, hvilket kan komme til udtryk ved parodi og legende skrivemåde. Waugh argumenterer for, at i løbet af de sidste tyve år har der været en tendens til, at romanforfattere er blevet meget mere klar over og opmærksom på de teoretiske emner, som netop er involverede, når der konstrueres fiktion. Man kan således sige, at forfattere, som refererer til metafiktion, har det tilfælles, at de udforsker teorien om fiktion igennem det at skrive fiktion, og som

²⁷ Phelan og Martin, (2004) pp.157-159, 164-165

²⁸ Waugh, (1995) p.40

konsekvens har romanerne tenderet til at udtrykke selvrefleksivitet og endda upålidelighed:

“Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.”²⁹

Som det yderligere fremgår af Waugh's definition af metafiktion, kan der indenfor litteraturen således iagttages en øget selvbevidsthed, hvor der stilles spørgsmål til forholdet mellem fiktion og virkelighed ved at kritisere egne metoder og ikke bare de gængse fiktionsteorier, men også verden uden for fiktionens tekst.

Imidlertid finder Currie ovenstående definition af metafiktion problematisk. Currie mener blandt andet, at ideen om selvbevidsthed er mærkelig og ulogisk sammenhængende med de fleste postmodernistiske litteraturteorier, som ifølge Currie hverken fremviser selvoptagethed eller bevidsthed hos en forfatter. Denne opfattelse hænger givetvis sammen med, at Currie med et andet kritikpunkt argumenterer for, at metafiktion ikke kun kan karakteriseres som et postmodernistisk fænomen, men i stedet har eksisteret før postmodernismen.³⁰

De ovenstående kritikpunkter, som Currie her fremlægger, vil blive yderligere belyst i den efterfølgende teori om metafiktion.

I hvert fald afspejles sproget i litteraturen, og ifølge Waugh kan en øget opmærksomhed omkring metaniveauer delvis ses som en konsekvens af en øget social og kulturel selvbevidsthed, hvilket reflekterer det moderne samfunds hverdagsvirkelighed. Som tidligere nævnt er hun en af de teoretikere, der har forstået metafiktion i lyset af postmodernismen,³¹ hvorfor metafiktion ses som en måde at beskrive nedbrydningen af traditionelle mønstre.³² Og i moderne fiktion fortsættes

²⁹ Waugh, (1995) p.40

³⁰ Currie, (1995) p.1

³¹ Gemzøe (Red, (2001), p.11

³² Waugh, (1995) p.47. I 1800 og 1900-tallets -roman var individet blandt andet integreret i sociale familiestrukturer.

kampen for personlig uafhængighed gennem opposition til de eksisterende sociale konventioner, hvilket kan medføre fremmedgørelse og i sidste instans ende med opløsning. Metafiktions-skribenter har således fundet en løsning ved at anvende dets eget sprogbrug for derved at undersøge forholdet mellem fiktionsformer og social virkelighed.

Metafiktionens sprogbrug afspejler en modstand imod fragmenter af kulturens koder - på den ene side fremmedgørelse og undertrykkelse i det moderne samfund, og på den anden side den traditionelle litteratur som realisme, der ikke længere alene er et passende udtryksmiddel til at formidle hverdagens erfaringer. Det kan således påpeges, at metafiktion omdanner ældre litteraturs mere negative værdier til konstruktiv kritik af samfundet.³³

I modsætning til Waugh, påpeger litteraturforskeren Bo G. Jansson, at selv om postmodernistisk litteratur ofte betragtes som virkelighedsfremmende, så er postmodernismens styrke tværtimod realisme samt hyperrealisme - og derfor også mere virkelighedsnær. Det er således ud fra sidstnævnte synspunkt, at Jansson argumenterer for, at postmodernismen ikke udelukkende er en reaktion mod modernismen, men at postmodernisme samtidig skal ses i lyset af modernismens reaktion mod 1800- tallets realisme.³⁴ Men den postmodernistiske litteratur er også fiktion, idet postmodernismens verden nedbrydes, hvorved forholdet mellem fantasi og virkelighed opløses, og således også forholdet mellem fortælling og virkelighed. Og det er netop denne slags opløsning, den postmodernistiske roman handler om. I modsætning til modernismens alvorlige monoteistiske udtryksmåde er postmodernismen derimod mere ekspansiv, polyfon, kreativ, spontan, episk betonet, og går mere ind for individualitet frem for kollektivets upersonlige organiserede sociale stræben.³⁵ Og endelig, ligesom Waugh, fremhæver Jansson det legefulde og humoristiske i den postmodernistiske litteratur. Jansson fremhæver yderligere, at postmodernismen kom til Norden i slutningen af 1970'erne som en direkte følge af filosofen Jean Francois Lyotard.³⁶ Lyotard pointerer nok så væsentligt, at de fleste forfattere før i tiden havde haft en bestemt grundfortælling fra begyndelsesbogstavet til slutpunktummet. Det er ikke længere tilfældet, idet der ikke

³³ Waugh, (1995) pp. 47-48

³⁴ Jansson, (1995) pp.11, 35

³⁵ Jansson, (1995) p.14 Postmodernismen ses ikke bare som en reaktion mod modernismen, men snarere i dens heldhed, herunder imod enhver ideologi, som indebærer en universiel gyldighed.

³⁶ Jansson, (1995)pp.77,17

længere skrives de store fortællinger, men i stedet skrives de små fortællinger. Således hævder Lyotard, at de store fortællinger er døde, idet den store fortælling har mistet sin troværdighed.³⁷

Ligesom Currie hævder Jansson, at selve fænomenet metafiktion i og for sig ikke er noget nyt, da der i romantikken forefindes en mængde metafiktive eller de såkaldte ”romantiske ironi”- romaner, som minder meget om den nutidige og postmoderne metafiktion. Udover at den metafiktive roman er velrepræsenteret i romantikken, forekommer metafiktion allerede i renæssancen med eksempler som Miguel de Cervantes *Don Quijote* (1605-1615).³⁸

Endelig ifølge den postmodernistiske norske forfatter Jan Kjørstad, er modernismens form som et slags puslespil, hvor det knuste billede af virkeligheden altid kan sættes sammen igen, hvorimod i postmodernismen gives der ingen løsning, som er rigtigere end andre. Og det er muligt, at ”man kan lave en pluralitet av verdener. Man er magiker, anarkist, gal. Man beveger seg mellom forskjellige virkligheter, i ontologien.” Kjørstad konkluderer videre, at ”denna konst accepterar kaos”, hvor monoteisme bliver til polyteisme - altså den polyteistiske roman, som består ikke kun af flere stemmer, men også af flere livssyn.³⁹

Linda Hutcheon er en anden fremtrædende teoretiker, der ligesom Waugh sætter metafiktion ind i en postmodernistisk sammenhæng - dog med et lidt andet udgangspunkt. Hutcheon argumenterer for, at der forekommer tre måder at fortælle om fortiden: romancen, swashbuckling tale⁴⁰ og den historiske roman. Hertil tilføjer Hutcheon en fjerde, den såkaldte historiografiske metafiktion, som er karakteristisk ved dens intense selvbevidsthed omkring måden, hvorpå den er skrevet. I *Historiographic metafiction* fremhæver Hutcheon, at metafiktion kan ses ud fra forholdet mellem litteratur og historie. Her pointeres, at fiktion og fakta ikke direkte er indarbejdet i hinanden, men er i et fortsat oppositionsforhold, og at et sådant oppositionsforhold kan være problematisk, ikke mindst da historiografiske metafiktionsromaner netop blander fiktion og historie. Ifølge Hutcheon har denne uklarhed og problematik eksisteret siden den klassiske epik med Aristoteles, hvor historikeren kun taler om, hvad der er sket, altså fortiden, mens poeten på den anden side taler om, hvad der kunne ske. Men ikke

³⁷ Madsen, (2002) p.25

³⁸ Jansson, (1995) p.102, 26

³⁹ Jansson, (1995) p.20-21

desto mindre har mange historikere anvendt fiktionens teknik til at skabe fantasifulde versioner af deres historiske og sande eksisterende verdener. De postmodernistiske romaner har gjort det samme – men altså ændret fiktion til historie. Det er nemlig en del af det postmodernistiske standpunkt, at konfrontere fiktionens og historiske paradokser, herunder fremtiden og fortiden.

Ifølge Hutcheon er den ydre virkelighed for kunstens sandhed irrelevant, idet kunst skaber dets egen virkelighed, hvorfor litteratur hverken er sandt eller falsk. Hutcheon hævder dog, at det er langt vanskeligere, når det drejer sig om historie, da man her behøver ydre sandheder. Historie kan på denne måde omskrives og måske endda herved ændre den virkelige historie af verden. Hutcheon mener endvidere, at historie således tenderer til at være fiktion. I postmodernismens ånd nedbrydes som sagt de traditionelle mønstre, og der eksisterer ikke længere karakterer som tidligere, hvor en hovedperson i en historisk roman repræsenterede historiske processer. Protagonisten var derfor en type, som sammenfattede det generelle, og frem for alt var den klassiske protagonist den, der besluttede på menneskelige og sociale områder. I den historiografiske metafiktionsroman tegnes der derimod et billede af en postmodernistisk ideologi, som er pluralistisk, dvs. anerkender forskellighed, herunder forskellige typer af protagonister. På denne måde undergraves de traditionelle koncepter af subjektivitet, der i postmodernismen ofte underminerer en protagonists væsen. Ofte ses det, at protagonistens sjæleliv ikke engang er integreret i romanen, hvilket netop reflekterer en nedbrydning. Men til gengæld giver karakterens stærke fortællende måde udtryk for selvoptagethed på en typisk postmoderne paradoksal måde, såsom ved upålidelige fortællere.⁴¹

5.1 Metafiktionens former og retninger

Ligesom Jansson udvider Anker Gemzøe tidshorisonten for metafiktion, og som det påpeges i indledningen i *Om litteratur*, er det vigtigt at holde for øje, at metafiktion findes før postmodernismen, hvorfor metafiktion således ikke er et nyt fænomen.

Ifølge Gemzøe går metafiktion i hvert fald tilbage til Friedrich Schlegel, som var en af de første, der indkredsede det specifikke i moderne litteratur. Schlegel kaldte denne litteratur for romantisk, idet den i sin form viser modernitetens heterogenitet og

⁴⁰ Hutcheon, (1995) p.80 Swashbuckling tale er en form for fantastisk fortælling.

modsigelser.⁴² Fra starten har ideen om litterær selvrefleksion været forbundet med en ide om mangfoldighed, hvorfor Gemzøe argumenterer for, at der er noget besynderligt ved de senere års tendens til at indsnævre metafiktions litteraturhistoriske gyldighed til postmodernismen.

Gemzøe har imidlertid i sin afhandling, *Metamorfoser i Mellemtiden. Studier i Svend Åge Madsens forfatterskab 1962-1986*, udviklet en Bachtin-inspireret kommunikationsmodel. Modellen placerer ytringen, hvor en vandret linje med autor-ytring-kontekst-adressat-superadressat krydser en lodret med objekt-ytring-kontekst-sprog. Når disse kommunikationsmomenter bliver selv-reflektivt fremhævet i et fiktionsværk, foreligger der ifølge Gemzøe en særlig form for metafiktion.

Yderligere fremlægger Gemzøe en typologi over metafiktionsformer, der befinder sig på et abstraktionsniveau over enkelte genrer, perioder og strømninger - med det formål at nærme sig det litteraturhistoriske, herunder undersøge, om bestemte metafiktive former og retninger er karakteristiske for givne genrer, stilarter, perioder og strømninger. Og ikke mindst kan en typologisering bidrage til en mere præcis karakteristik af modernismens mange affarter og af forholdet mellem modernisme og postmodernisme.⁴³

Autormeta: Autormeta er en af de metafiktive former, der er mest almindelig og findes i flest varianter. Rammefortællingen er her en elementær og universelt udbredt form, der både motiverer en fortælling og præsenterer en fortælling. Ved autormeta er interessen centreret om pluraliteten af forfattere eller fortællere, om udsigelsen og fortælleakten. En ofte forekommende form for selvrefleksiv fremhævelse af forfatteren, er, at analogisere den litterære skaber med en gud og tilsvarende skildre de fremstillede personer som denne litterære guddoms skabninger. Det særligt provokerende er det ontologisk overskridende møde mellem skaberen og hans skabninger.

Adressatmeta: Kendetegnende for adressatmeta, som i en eller anden grad har eksisteret i de fleste litterære værker siden slutningen af 1800-tallet, er, at termen vedrører læserhenvendelser, og at der i nyere værker oftere er henvendelser, der til gengæld gør læseren til en afgørende medskaber af fiktionen som kan ses i Svend Åge Madsens værker.

⁴¹ Hutcheon (1995) pp.77-85

⁴² Schlegel – tysk litteratur-teoretiker og historiker (1772-1829)

⁴³ Gemzøe, (2001) p.34

Superadressatmeta: Metafiktion af denne karakter forekommer, når samtidens læsere undsiges, og forfatteren tilkendegiver at skrive for evigheden eller for senere tider. Særligt fremtrædende er de metafysiske former, hvor en Gud eller lignende åndelig instans installeres som overadressat. Af eksempler kan nævnes Svend Åge Madsens, *Den største gåde* (1982) om en muligt genopstået menneskehed på den anden side af en apokalyptisk katastrofe.

Værkmeta: Ved værkmeta føres den afrundede handling med begyndelse, midte og slutning ad absurdum på alle tænkelige måder. Eksempelvis ved at lade den bagvedliggende handling, fabula og fremstillingens rækkefølge, sujet skurre mod hinanden. Plottets forskellige sammentræf og mange versioner kan udstilles metafiktivt både i såvel seriøse værker som i satire. Selve forestillingen om handling som ét forløb, der realiseres gennem et stadigt fravalg af muligheder, udstilles metafiktivt gennem antydede eller realiserede alternativer. Et eksempel er Svend Åge Madsens *Lystbilleder* (1964), der er inddelt i dele, hvorfor romanen da også annonceres som Uroman. Men tendensen er også eksisterende i mange nyere romaner med flere alternative slutninger. Der er her tale om selvreferentielle fremhævelser, herunder ofte fremmedgørelser af alle de afrundende kompositionelle former, der medvirker til at give det litterære værk dets værkarakter. I værkmeta-kategorien indgår også termen 'mise en abîme', dvs. den simple, den uendelige og den paradoksale refleksion. Men i alle tilfælde opløses værkhelheden enten i en fordobling af gensidigt spejlende dele på forskellige planer, i en mangedobling eller i en svimlende mangedimensionalitet af dele og planer, der udfordrer de mest fundamentale ordensprincipper i tid og rum. Det kan således blive tvivlsomt, hvad der er for- eller baggrund, op eller ned.

Intermeta: Intermeta kaldes også kontekstmeta, altså intertekstualitet. Metafiktion og intertekstualitet griber ind i hinanden, men ikke al metafiktion kan meningsfuldt betegnes som intertekstualitet, da det ikke er alle former for intertekstualitet, som markerer en metafiktiv dimension. Men intertekstuelle elementer kan have metafiktiv funktion, når deres fremmedhed i den omgivende tekst betones. Referencer til andre dele af eget forfatterskab såsom titler, ledemotiver, personer og navne kan ofte have metafiktiv funktion.

Sprogmeta: Sprogmeta betegner et elementært metafiktivt udtryk, hvorved værkets sproglighed bliver fremhævet. Sprogmeta kan som eksempel komme til udtryk ved den

selvkonstruerede dialekt som i Erik Knudsens karikerende digt *Pynlig ufbrudelse*. Når sprogmata fremhæves ved stilisering eller parodi, fungerer disse som udprægede metalitterære markører.

Objektmeta: Objektmeta er en kategori, der under én synsvinkel er altomfattende og dermed også en udflydende kategori. Der er således tale om objektmeta, når spillet med alle referentielle konventioner er et hovedanliggende, og når metafiktion ved sine kortslutninger med udgangspunkt i det komplicerede forhold mellem fiktion og virkelighed problematiserer gængse virkelighedsopfattelser.

Ovenstående kategorier forekommer ikke i ren form, idet alle momenter altid er involverede og optræder derfor som blandingsform. Men derimod kan en enkelt term være mere dominerende end andre. Metafiktive værker og de førnævnte inddelinger af kategorier giver et betydeligt større spillerum for fortolkningen, men metafiktive værker rummer ikke nødvendigvis mere kompleksitet end fiktion generelt.

Gemzøes typologisering af metafiktionsformer medfører en principiel uendelighed af indstillinger, hvorfor han fremstiller en anvendelig inddeling af hovedretninger.

Medmeta: Retningen omfatter al konvergerende metafiktion, herunder alle former for metafiktiv stilisering og pastiche, der kritisk fordobler og spejler fiktionen. Medmeta indbefatter en formel bevidsthed om fiktion som artefakt med indlagte programmer og manifester, der positivt udlægger den omgivende tekst.

Modmeta: Modmeta er divergerende metafiktion, dækker metafiktiv parodi, satire og kritik og problematiserer selve fiktionens indhold som løgn og illusion eller som tvang og system.

Spilmeta: Denne indstilling tager let på fiktionens fikcionalisering ud fra en gennemført idealistisk opfattelse såsom "livet som en drøm" eller en konsekvent relativisme, der ser verden som en pluralitet af fiktioner. I spilmeta er det særligt nærliggende med en multiplicering af metaniveauerne, altså 'værkmeta' med den uendelige, eller paradoksale refleksion.

Dialogmeta: For den dialogiske meta, hvor fiktionen ikke er i fokus, er det karakteristisk, at de hidtil nævnte metalitterære former og retninger kan være inddraget og have en fremtrædende placering. Men fokus ligger her et andet sted, da det metafiktive indgår som refleksion, metafor, allegori o.l. i en primært eksistentiel og

social kontekst. Dialogmeta fungerer således som en generobring og fornyelse af alle traditionens muligheder.

Alle de syv førnævnte former for metafiktion kan findes det meste af vejen gennem litteraturens historie- om end hyppigst i sådanne brydningstider som senantikken, renæssancen, 1700-tallets sidste halvdel frem til 1815 - og tiden fra de sidste årtier af 1800-tallet og op gennem 1900-tallet. Ifølge Gemzøe er autor, adressat- og superadressatmeta de mest almindelige i ældre litteratur. I modernismen og postmodernismen forekommer metafiktion langt oftere, og specielt fremtrædende er en problematisering af værket, sproget og referencen. Kendetegne for modernisme er her 'modmeta', mens et kendetegn for postmodernistisk metafiktion er 'spilmeta'.⁴⁴

⁴⁴ Gemzøe (2001)pp.34-40

6. Analyse

6.1 Genreplacering - genrens eksistentielle funktion

For Svend Åge Madsen er termen genre noget helt specielt og mener ligefrem, at genre kan have en eksistentiel funktion. Han hævder således, at vi faktisk både tænker og lever i genrer, altså forstået på den måde, at vi udfolder os inden for de givne stilistiske muligheder. Den fiktion, vi har kendskab til, præger vores måde at være på - som opvækst og andre kulturelle input. Vi har nemlig kendskab til en fantastisk mængde historier, anekdoter, bibelhistorier og ikke mindst historier fra tv. Disse fiktionselementer danner forudsætninger for os, når vi forsøger at sætte oplevelser i sammenhæng, hvorfor man kan sige, at vi bruger de historier, vi har lært. Madsen peger i denne forbindelse ikke mindst på de ældre historier, som tidligere havde en anden funktion, men som i dag har undergået en nyfortolkning. Siden er de blevet historiske og utidssvarende, selv om de stadig påvirker.⁴⁵ Og hvordan der skabes fornyelse i *At fortælle menneskene* er netop det, den efterfølgende analyse vil undersøge.

6.2 De minimale fortællinger om menneskene i Århus

Fiktion kan således ses som en eksistentiel funktion, og givetvis er det blandt andet af samme årsag, at *værket* imidlertid kan være vanskeligt at definere rent genremæssigt. Umiddelbart ligner *At fortælle menneskene* en roman, ikke mindst grundet længden, og på værkets bagside fremgår det endda, at det er en roman, hvilket heller ikke er helt forkert, set som helhed. *Værket* består nemlig i virkeligheden af en strøm af små fortællinger, eller om man vil, små mini-romaner, der som tråde væves igennem fortælleren,⁴⁶ og som trods de umiddelbare vilkårlige fortællinger alligevel tilsammen udgør en samlet roman - eller i hvert fald nærmer sig romanen.⁴⁷ Der eksisterer nemlig for det første de mange forbindelser mellem historierne, og dernæst trækkes der tråde ud i Madsens vidstrakte litterære univers, hvilket tilsammen giver et bud på en større sammenhæng. De intertekstuelle referencer og uddybning af fortællingen set i en større sammenhæng bliver kommenteret i senere analyse. Dog kan *At fortælle menneskene* ikke karakteriseres ud fra den gængse fortælletradition, hvor fortælling indebærer en

⁴⁵ Nielsen, Skyum, (1982) p.152-154

⁴⁶ Shklovsky, (1991) p.68 Fortælleforholdet i *værket* bliver belyst i fortælleteknisk analyse.

ordnet begivenhedsfølge med begyndelse, midte og en afslutning, da handlingstrådene i værket ikke foreligger i en åbenlys sammenhæng eller for den sags skyld med en afrundet begyndelse og afslutning. Det er således af samme grund, at *værkets* fortællinger ikke er til at præcisere, hvor de egentlig begynder og slutter, hvilket er et aspekt, som peger hen mod den postmodernistiske roman, hvor den helhedsskabende fortælling er skiftet ud med de små ofte usammenhængende fortællinger.⁴⁸ Som en erstatning for den traditionelle fremadskridende roman, er *værket* i stedet bundet sammen af emner, der belyses på flere måder. Også slægtskabet binder fortællingerne sammen, hvor karaktererne blot indgår i værkets fremadskridende fortælling og ikke i tætte familierelationer.⁴⁹

Selv om *værket* ikke er en roman i gængs forstand, men indeholder et utal af fortællinger, så har fortællingerne som genre også deres egen historie. *Værket* indgår nemlig i en fortælletradition, som går helt tilbage til *Decameron* og *Tusind og én nats eventyr* og Bergsøes *Fra Piazza del Popolo*. I hvert fald kan der findes slående lighedstræk i Bergsøes værk, idet der fortsættes som en roman efter hver overskrift og ophold, også selv om værkerne i realiteten er opbygget af fortællinger, mens *Tusind og én nats eventyr* og *Decameron* har rammefortællingen fælles med *At fortælle menneskene*. På trods af sammenligningen med Bergsøes værk og *Tusind og én nats eventyr* er fortællingerne så kaotiske og forvirrende fortalt, at det er nærliggende at opfatte *værket* som en åbenlys kritik af litteraturteori – her rammefortællingen.

I *værket* etableres rammefortællingen allerede i anslaget, og kan derfor med begrebet "the threading device" opfattes som en roman.⁵⁰ Og ligesom med Bergsøes værk er der tale om en direkte inddragelse af traditionen fra *Decameron*. Men til forskel fra Bergsøes værk, hvor der fortælles historier som tidsfordriv, er motivet her noget anderledes, da Tøger fortæller med det formål at opretholde Ikonas liv: "Sagen var nemlig, at han var overbevidst om at hvis Ikona skulle holdes i live, måtte Tøger daglig aflægge et besøg hos hans datter for at tale til hende". Tøger beretter fortællingerne i form af brudstykker, og akkurat som i Bergsøes værk må læseren selv sætte disse

⁴⁷ Gemzøe, (2008) I *Manden der opdagede at han ikke eksisterede* (2007) findes et ligende genremæssigt grænsefelt, da fortællingerne hænger så godt sammen, at værket kan opfattes både som en novellesamling og som en roman.

⁴⁸ Shklovsky, (1991) p.57. I de korte historier forekommer der ofte en ufuldstændiggørelse af historien – ingen afslutning.

⁴⁹ Shklovsky, (1991) p.63

⁵⁰ Shklovsky, (1991) p.71

fragmenter sammen. Et eksempel, som tydeligt illustrerer de utallige løse ender og bratte afbrydelser med efterfølgende genoptagelse af rammefortællingen, er, da Lasse Vejnert angribes af en sjælden sygdom og på makaber vis lemlæstes. I episoden afbrydes fortællingen, og der opstår løse ender, hvorved spændingen fastholdes, for hvad mon den næste fortælling handler om, og er der overhovedet nogen sammenhæng i alle disse fortællinger?

At fortælle menneskene er således nyskabende, idet fortællingerne undersøger og udforsker, hvordan romanen, men også hvordan fortællingen tidligere blev anvendt, og prøver på dette grundlag at videreføre og forny genrerne igennem de kaotiske små fortællinger. Tilmed udforskes genrerens grænser, og deres sociale og menneskelige betydning diskuteres.⁵¹ På denne måde kan man sige, at selve pointen er, at der eksisterer en meget høj grad af bevidsthed omkring fortælletraditionerne, som samtidig indebærer metafiktive dimensioner.

Værket viser således at være opbygget af fortællinger. Og allerede i anslaget bliver det klart, at der lægges op til fortællinger - ikke mindst da grosserer Hr. Skovslet taler om sin datter Ikona: "Der er én ting, hun intet kender til, "svarede hendes kødelige ophav, "du må fylde hendes verden med mennesker" (ibid.12). Herefter fortæller Tøger pligtopfyldende og på livet løs til den vanskabte og isolerede Ikona Skovslet om verden, om menneskene og den moderne verdens kaos. Og som det fremgår af selve titlen, bliver fortællingerne en sproglig handling, som bringer Ikona ind i et fortællende fællesskab.⁵² Der skabes således fornyelse igennem de utallige nærmest svimlende små fortællinger om de 126 mennesker og anvender til dette formål de mange genrer.

6.3 De mangestrengede fortællinger

I *værkets* rammefortællinger eksisterer der således forskellige genrer - eller rettere et væld af fortællinger: en skabelsesberetning med alternativ skabelsesmyte, bibelhistorier med skæve lignelser, slægtshistorisk-beretning med de 126 respektive personer,⁵³ kriminalgåder, mystik med fantastiske fortællinger, melodramatiske-fortællinger, kærlighedsromancen, erotiske historier, science-fiction med evighedsmaskinen og

⁵¹ Nielsen, Skyum, (1982) p.47

⁵² Handesten, (2007) p.475

⁵³ Handesten, (2007) p.475 Et ligende persongalleri findes i Honoré de Balzac, der gennem 30 romaner genskabte sin samtids Paris.

tidsrør, der gør det muligt at se fremtiden, dagbogs-memoirelitteratur, social-realisme med social opstigning, nyhedshistorier set i sammenhæng med informationssamfundet, vandrehistorier med de mange rygter, folkesagn med overtro og spådom og endelig evighedsfortællinger. De resterende genreforner vil blive belyst i senere analyse, herunder vil dannelsesromanen med Tøgers odysse blive belyst i metafiktionsanalysen, de kulturhistoriske beretninger med Den Gamle By især i metafiktionsanalysen og barndoms-erindringer i den fortælle tekniske analyse. Mange af disse fortællinger repræsenterer ikke blot egen genre, men har ofte sit eget tema, som med Lasses bibelrelaterede lemlæstelse.⁵⁴

En af Tøgers mest betydningsfulde og omfattende fortællinger, er en skabelsesberetning- eller et bud på et alternativ til selve skabelsesberetningen:

”I en rød solseng på en grøn græsplæne ligger en mand i kvindetøj og tager solbad med tårer i øjnene. Han tror at han drømmer, men da han ser ned ad sig selv, indser han at han formodentlig er vågen. Så er alt muligt! Fra dette øjeblik er Jann Fælding besat af en uhelbredelig gigantmani” (ibid.13).

Meget kan siges om Tøgers fantasifulde skabelsesberetning, men den er i hvert fald en radikalt anderledes måde at udlægge myten om verdens begyndelse på. At Gud har tårer i øjnene under selve skabelsesprocessen kunne indikere, at allerede før han skaber, begrædes menneskets udvikling. Tårerne var måske velbegrundede, for ”nogle tog imod med lyst, nogle med frygtsom gysen” (ibid.14-16), hvilket er modsat den bibelske udlægning, hvor ”Gud så, at det var godt”⁵⁵ Ikke desto mindre skulle Gud tilsyneladende have været en transseksuel drømmer, som i skabelsesøjeblikket var besat af et uhelbredeligt storhedsvanvid, herunder at ville indtage rollen som Gud:

”Først af alt havde han et hoved der var fyldt med billeder og ord og tanker. Og de var sande! Der var ingen grund til at tvivle på noget. I dette øjeblik var hovedet stadig fyldt af de syner som solen havde stoppet ind i det, mens han

⁵⁴ Dalgaard, (2002) p.102 Madsen fortæller selv, at han inden for romanen overordnet set oplever to genrer: den eneltstrengede, som har ét motiv, én hitsoie og ét formål, og så den store komplekse og flerstrengede roman med flere forskellige historier og forskellige tider, der spiller ind og refererer til hinanden med paralleller.

⁵⁵Bibelen, (1992) p.9. 1.Mos.1.

sov. Det var en stemme som fortalte ham, at han måtte stole på sig selv. Han satte ord på sin drøm for at den ikke skulle forsvinde” (ibid.13).

Det fremgår således, at Jann modtager nogle syner, eller skulle man sige en åbenbaring, hvorefter der gives en kontroversiel nyfortolkning af skabelsesberetningen: et væsen bliver skabt på en ny måde, idet ingen af de allerede eksisterende ”mennesker i skind” før havde set et nyt væsen komme indefra, altså blive født af en kvinde. Og tilmed er mennesket allerede til stede på jorden før Gud, hvilket naturligvis er endnu en afvigelse fra den gængse skabelsesmyte, hvor mennesket er skabt i Guds billede og ikke i sit eget, og dermed bliver nyfortolkningen både en parodi på skabelsesmyten og det moderne menneske. Fortællingen om verdens begyndelse bevæger sig hurtigt væk fra skaberen for i stedet at være en hurtig gennemgang af civilisationsudviklingen:

”Væsnet rejste sig og stavrede rundt, og de kaldte det Jann, en lyd der på deres sprog betød gud eller uhyre. Næppe var Jann kommet på benene før han fór hen til den kæmpeskaberark der stod opstillet på pladsens varmeste sted. Jann brød venstre ben af skaberakken, der vaklede men blev stående[...].” (ibid.14).

De hurtige spring i tid og sted er netop kendetegnende for fortællingen, hvor det som førnævnt så er læseren selv, der skal stykke brikkerne sammen.

Der skabes ad absurdum, idet Jann skaber civilisationsudviklingen i et næsten altomfattende storhedsvanvid: Dyr, mad, huse, køretøj, fartøj, luftvæsen, medicin, bomber, atomvåben, genteknologi, computer, satellit tv, film og fantasi, hvorefter seancen afsluttes, og der springes frem til den fortællende nutid. Den vanvittige opremsning af menneskets udvikling rejser en del etiske spørgsmål, som bliver til: Er Gud mon gået amok, eller måske skal spørgsmålet stilles omvendt: Har mennesket en fri vilje til selv at vælge og derved endda ændre denne udvikling? Og endelig, hvorfor kan det konstateres, at ”ingen af menneskene i skind vendte sig mod Jann for at hylde den der kunne bringe dem overalt, der havde skaffet dem viden om alt, der huskede alt, og kunne forvandle alt og kunne fortælle alt[...].” (ibid.17)?⁵⁶ Disse og andre relaterede spørgsmål vil blive yderligere kommenteret i den fortælle tekniske analyse og især i

metafiktionsanalyserne *De ateistiske ideer fra Århus – og omegn* og *Den grænseløse verden og teknologien*.

Med det mildt sagt bizarre resume af civilisationsudviklingen begynder selve fortællingerne, som ikke desto mindre er en forvirrende og forunderlig gennemgang af en svimmelnde stor slægtsoversigt, hvor alle i bilaget har fået en karakteristik med.

At fortælle menneskene indeholder også elementer fra kriminalgenren. Og ligesom skabelsesfortællingen er central som overordnet historie og tema, så fungerer kriminalfortællingen som en større sideløbende fortælling. Ikona kan nemlig ses som detektiven, der skal opspore og endda rekonstruere menneskene og ikke mindst redde tiden fra et verdensbillede, der for længst er brudt sammen.⁵⁷

Udover detektivgåden, som et af de overordnede temaer, kan historierne vedrørende Tøgers bedsteforældres død karakteriseres som en kriminalgåde iblandet elementer fra den fantastiske genre. Det krimiagtige vises gennem Tøgers detektivarbejde, hvor det endelig afsløres, at det er bedsteforældrene, som har dræbt hinanden – og måske er ordet endda medskyldig i forløbet. I hvert fald er det, hvad museumsmanden Antonio Perenna mener, når han siger, ”nu føler jeg mig pludselig skyldig. Det sidste jeg sagde i telefonen til fru Bastiansen, i al gemytlighed selvfølgelig,[...] at hendes samling selvfølgelig ville blive endnu mere attraktiv, hvis den rummede en dramatisk sluteffekt” (ibid. 289).

Således skinner den fantastiske genre tydeligt igennem og anvendes i detektivarbejdet, når mindesamlingen, som Tøgers bedstemor ønsker at give til museet, efter museumsmanden ønske og håb skal levendegøres gennem ”to unge mennesker, der dag for dag kunne gennemleve samlingen i samme takt som hr. og fru Bastiansen i sin tid havde gjort. Det ville kunne blive en museal sensation, et levendegjort liv [...] et fuldstændigt autentisk liv der blev udstillet” (ibid. 276-277). Museumsmandens passion for mindesamlingen kunne derved være en hjælp til at opklare gåden for:

”når blot de to efterlignere slavisk fulgte det livsmønster, som de oprindelige Bastiansens havde fulgt, ville de i tidens fylde afslutte deres livsopgave med at rekonstruere den sidste dag i de to gamles liv, og dermed afsløre forløbet,

⁵⁶ Jansson, (1995) p. 72 Janns skabervanvid skal ses som et udtryk for postmodernismens nihilisme i modsætning til modernismen, hvor det var Freud og Marx, som blev anvendt.

idet hr. Perenna garanterede - selve tanken fremkaldte et lysende skær i hans øjne - at der ved reprisen ville være et betragteligt antal vidner tilstede” (ibid. 277).

Det bliver dog den blinde overbo fru Laveran, der med sine fortællinger opklarer mordgåden, idet Tøger lader hende tale, hvorved fortællingens magt illustreres. For når det gælder at løse en kriminalgåde, er det vigtigt at have fat i den rigtige fortælling.

Som noget meget interessant eksisterer der i *At fortælle menneskene* elementer fra den fantastiske genre, hvorfor fortællingsgenrerne skriver sig ind i den fantastiske litteratur. I den fantastiske litteratur findes den såkaldte 'fantastiske tøven', som enten kan udlægges ud fra en realistisk eller rationel ubegrundet forklaring, hvilket er to fortolkningsplaner som vil forløbe igennem analyserne for at blive yderligere anskueliggjort i pålidelighedsanalysen. Og da *At fortælle menneskene* foregår i et fantastisk univers, hvor det overnaturlige accepteres igennem humor, ironi og parodi og forbliver uforklaret og rationelt ubegrundet, er *værket* en blanding mellem de to fantastiske undergenrer 'det fantastiske vidunderlige' og 'det slet og ret vidunderlige'.⁵⁸ Det fantastiske element optræder allerede i de allerførste linier, hvor læseren bliver i tvivl om, hvilket romanunivers, der præsenteres, hvorved den såkaldte fantastiske tøven opstår:

”Chokket gjorde hans blod hvidt. Han nægtede at fortælle om oplevelsen, da han vendte tilbage bleg som ubeskrevet papir. Da hans naturlige rødmossede kulør ikke var vendt tilbage tre timer senere, skar vi en rift i hans pegefinger, og så den mælkefarvede væske pible ud, løbe ned ad fingeren og efterhånden størkne” (ibid. 5).

Selvfølgelig kan blod ikke blive hvidt, og hvorfor i alverden skære hul på huden for at få væsken ud? Der er under alle omstændigheder tale om et andet univers end det gængse romanunivers.

⁵⁷ Andersen, (1999) I modsætning til Madsens verdensbillede er der hos Sherlock Holmes en stærk tiltro til mekanik og fremskridtet.

⁵⁸ Todorov, (1998) pp.28, 51,53

En anden form for lemlæstelse, som ligeledes kan karakteriseres som fantastisk, forekommer, da Lasse Vejnert går til præsten og fortæller, at han har syndet, fordi han ”i al sin iver for at elske sin næste, havde glemt at elske sig selv” (ibid.175).⁵⁹ Og ”kort efter begynder Lasse Vejnert imidlertid at få et afskyeligt udslæt på arme og ben[...] en form for allergi”- eller endnu værre ”autergi”, som i *At fortælle menneskenes* univers betyder, at Lasse får de kraftigste udslæt ”på de steder hvor hans krop undertiden berørte sig selv”- altså ”det fænomen han reagerede på med udslæt, var sig selv” (ibid.175-176).

Herefter foretages en grotesk lemlæstelse, a la Villy Sørensen's *Blot en Drengestreg* (1953) for at redde den stakkels mand:

”Mens Lasse vred sig i pine, og man frygtede alvorligt at smerten skulle drive ham til at tage sit liv, så snart lejlighed opstod, forsøgte man sig som den sidste mulighed med en amputation af det venstre ben, som var stærkest angrebet. Man frigjorde imidlertid ikke benet helt, men anbragte det i en meters afstand fra kroppen, samtidig med at man bevarede alle de nødvendige forbindelser mellem krop og ben, så benet kunne holde sig i fuld vigør” (ibid.176).

Lasse bliver efterfølgende delt i seks legemsdele, hvilket gør ham rask, forudsat at der mindst skal være en kilometers afstand mellem de enkelte legemsdele, hvorfor ”man valgte at anbringe de seks adskilte legemsdele på offentlige steder rundt om i byen, hvor de kunne tjene befolkningen til minde om, at selv den største næstekærlighed ikke nytter, hvis den ikke er forenet med et mindstemål af selvglæde” (ibid.177).

I de overnaturlige og til tider groteske hændelser er pointen ikke direkte serveret, men kræver fortolkning som her, hvor det er det begyndende individualistiske samfund, der fremhæves og ikke mindst bliver parodieret. Med parodien på det at have mere tanke på sig selv end på andre, her vist som en pudsigt argumentation fra Det Nye Testamente, vendes der rundt på gængse begreber, hvilket yderligere understreger det fantastiske element.

I den ovenstående groteske fortælling findes der tilmed absurde erotiske indikationer:

⁵⁹ Bibelen, (1992) p.1033 Rom. 13,10

”Mere end én forlegen ung pige, og vel sagtens også ældre, skal have opsøgt den forsvarsløse, tilsyneladende lemlæstede krop, der ligger beskyttet af et lille halvtag nær Torvet i Den gamle by, for at misbruge eller forlyste den. At afgøre hvilken af de to muligheder der var tilfældet, ville pigen næppe kunne klare, men en tilfældig passerende på Bispetorvet vil måske have hørt en undertrykt stønnen fra hovedet, der er anbragt ved siden af et andet monument, og ville kunne afgøre om dette gav udtryk for vellyst eller modvilje” (ibid.177).

Af andre begivenheder, som karaktererne ikke har nogen indflydelse på, kan nævnes Stefans og Dittens mærkværdige forhold, herunder deres åbenlyse frastødning og tiltrækning af hinanden. Stefan er formodentlig klar over det vanvittige i møderne med Ditten, hvilket fremgår lige før Stefans møde med Ditten i sommerhuset:

”Han havde faktisk næsten ikke haft med en pige at gøre. Den eneste oplevelse han huskede - den kunne til gengæld få hårene til at rejse sig på hans hoved - var et vanvittigt møde i en elevator der gik i stå. Hver eneste dag lod han være med at tænke på dette møde. Lige fra han var lille, havde han haft en voldsom uvilje mod hende[...] Hendes nærværelse gav ham kvalme. At tænke på hende gav ham hovedpine” (ibid.163).

Selv om Ditten bliver fyldt med ”advarsler, antydninger, betænkelige miner, ”det lå som en mørk sky over Stefan, og sådan havde det været så længe hun huskede”(ibid.16-17), så ender mødet alligevel med, at Ditten bliver gravid med Stefan. Det fremgår åbenlyst af teksten, at det er imod deres egen vilje, at de føres sammen, hvorfor man kan sige, at skæbnen her spiller en større rolle end den frie vilje - altså således elementer fra skæbnefortællingen med Ditten, Stefan og Søren som aktører i det traditionelle trekantsdrama.

Desuden kan det påpeges, at der eksisterer elementer fra melodramaet eller en parodi på kærlighedsromancen, idet det er uden særlig empati, når *værkets* karakterer forvilder sig ud i et forhold, hvilket Søren og Dittens mislykkede forhold illustrerer.

Som et eksempel på elementer fra science fiction-genren kan nævnes Tøger, der i sin fritid blandt andet bakes med glasrør og vand med det formål at opfinde en evighedsmaskine, hvis drivende princip er den såkaldte "hårrørs-virkning". Og netop da han arbejder med evighedsmaskinen, bryder døden forstyrrende ind med bedsteforældrenes død og viser et af *værkets* paradokser, nemlig modsætningen mellem døden og evigheden.

Yderligere findes der vandrehistorier, som egentlig kan siges at være rygter, som spredes videre netop via fortællingen. Et eksempel er beretningen om, hvorledes Søren spankulerede uden for Dittens hjem uden at have modet til at gå derind, og derfor af naboerne blev opfattet som æresvagt grundet unøjagtigheder og formodninger, som netop er kendetegnende for rygter:

"Denne dæmpede svingning som den statelige, veludrustede mand foretog ud for familiens DuBeaus hus, havde den bivirkning at naboer, der vidste at Peter DuBeau var noget ved diplomatiet, følte sig overbevidst om at familien havde officielt besøg, som krævede særlig beskyttelse. Rygtet gik snart, at æresvagten uden for familiens hus skyldtes at den besøgende var statsoverhovedet fra det lille afrikanske land, som hr. DuBeau vist nok var generalkonsul for" (ibid. 69).

Senere, da Søren skyder sit eget lem af, illustreres det, hvor hurtigt et rygte kan blive fortalt videre blandt naboerne, og hvor hurtigt et sådant rygte kan ændre karakter - også selv om fortælleren i *værket* tydeligvis forsøger "at rense alle tildigtninge fra og berette sådan som det gik for sig" (ibid. 67):

"Blandt kammeraterne i skolen lød der én historie som var plat sådan som skoledrenge kan formulere sig. Kvinderne fra gaden fortalte imidlertid en helt anden mere romantisk version af den samme hændelse, når de mødtes på trappeopgange og udvekslede nyheder. I rulleforretningen, som fungerede som mødested og varmestue, fik historien en komisk drejning, over spisebordene i kvarterets hjem var drejningen i retning af det belærende og opbyggende" (ibid. 67).

I *At fortælle menneskene* illustreres også folkesagnet med Patrick Rimby, da ”han var nået ind i Lisbjergrøvernes territorium”(ibid.181), overtro med den såkaldte Brane-flokken, som ”måtte fortsætte, ulykken ville gribe den, hvis den overnattede så meget som to nætter på samme sted” (ibid.185). Og endelig er der spådommen, hvor fiktion og virkelighed blandes sammen med den lille og gammelkloge Tobias: ”Tiden vil først hænge sammen, når den der bærer ind til livet deler seng med den der bærer væk fra livet, og deres forhold bærer frugt” (ibid.245), hvilket indikerer, at tiden først hænger sammen, når livet og døden accepteres som naturlige dele af livet. Sidstnævnte spådom – og det uklare begreb tiden - er noget af det, den videre analyse vil undersøge.

Endelig, men ikke mindst, er *At fortælle menneskene* identisk med den ’endeløse fortælling’, idet Tøger gør det uformelige misfoster, pigen Ikona, til et levende menneske ved at fylde hendes verden med en nærmest uendelig strøm af mennesker. Ordene skal forvandle og forløse hende - det er historien i romanen bag alle historierne.

I værket eksisterer der således et virvar af genrer. Ganske vist tages der udgangspunkt i romangenrens forskellige traditionelle krav og teknikker, men de skrues fra hinanden og sættes skævt sammen igen. Herved demonstreres den traditionelle romans begrænsninger, samtidig med at romangenren udvides og fornyes. Og igennem de skæve vinkler, som samtidig parodierer de forskellige kortprosa-genrer og romantyper,⁶⁰ så opstår der en fornyelse i *At fortælle menneskene* ved netop at forholde sig til fortælletraditionen, da der herved udvises en genrebevidsthed, som indebærer metafiktive dimensioner.

⁶⁰ Sylvest, (1988) p.54 *At fortælle menneskene* kan ses som en rejse gennem en lang række forskelligartede litterære genrer, hvor pointen netop bliver at udfolde et parodisk forhold til romangenren.

7. Fortælleteknisk analyse

7.1 Fortællerhierarkiet i de fortalte menneskers univers

Forfatteren har i *At fortælle menneskene* formået at skabe et kompliceret og svært genkendeligt forhold mellem forskellige fortællere, og hvor det ud fra gængs fortælletradition ikke længere er indlysende, hvordan fortælleforholdene er opbygget. I stedet er der skabt et kompliceret kinesisk æskesystem med flere fortællere. Som førnævnt er der tale om en rammefortælling, der indeholder en række fortællinger, som er knyttet sammen til en enhed gennem et fælles tema, nemlig som allerede nævnt at fortælle fortællinger med det formål at holde Ikona i live. Men i en rammefortælling skal der også være en ydre ramme for fortællingerne, og i *værket* har Tøgers ven Sverre fået tildelt opgaven at etablere den ydre ramme. Sverre fungerer nemlig som rammefortællingernes jeg-fortæller, der indrammer fortællingerne, og er således den øverste i *værkets* fortællerhierarki: ”Jeg forstod at det var helt galt fat med ham, da jeg opdagede, at han havde indstillet arbejdet med den evighedsmaskine, som havde optaget ham de sidste seks år” (ibid.7).

Sverre fungerer samtidig som Tøgers ven og ser tilbage på de begivenheder, de engang har oplevet sammen: ”At hun ikke var helt fortvivlet, fremgik imidlertid af de to digte hun fik bragt i den lokale avis. Jeg klippede dem begge ud og har dem stadig”(ibid.6). Jeg-fortælleren omtaler også episoderne med et ”vi”: ”Når vi var i flok vovede vi nogle gange at ringe familien op, og mere end én gang var vi så heldige at blive besvaret af den mørke, harmoniske stemme, der kaldte sig Ikona Skovslet[...]" (ibid.5). Og i slutningen af fortællingen afslutter Sverre rammefortællingens handling: ”Sverre, har du tid?” Jeg vidste hvad spørgsmålet indebar og lukkede bogen, jeg sad med. Jeg havde netop opdaget et spændende emne, kronofysikken, som jeg prøvede at trænge ind i (ibid.320). Sverre i rollen som jeg-fortælleren træder også pludselig eksplicit frem midt i den narrative tekst: ”Det var vores sandhedssøgende periode. Når Tøger og jeg gik tur udvalgte vi for træningens skyld et passende offer som vi prøvede at skygge uden at blive opdaget, uanset hvilke midler den forfulgte tog i brug for at undslippe os” (ibid. 27).

Det er således klart, at jeg-fortælleren træder eksplicit frem og fortæller hele historien som et tilbageblik eller erindring. Ligeledes fremgår det tydeligt, at Sverre

trækker sig tilbage efter introen og bliver en implicit skjult fortæller, som dog dukker frem igen nogle få gange i teksten for til slut at afrunde rammefortællingen.

I *værkets* rammefortælling indtager Tøger rollen som den store ordskaber, hvorfor han indtager den næste fortællerrolle i fortællerhierarkiet. Tøger skaber i første omgang fortællinger til Ikona for senere at lade Ikona overtage ordstrømmen, hvorfor hun bestrider den næste plads i fortællerhierarkiet. Imidlertid deler de to fortælleglade teenagers den fornemme skaberplads med den tilsyneladende altformående konkurrent, den tvekønnede Jann/Jaina Fælding, der ikke alene skaber ord, men oven i købet er i stand til at skabe verden og frembringe liv i rollen som jordemor. Men selv om Guden i *værket*, her i skikkelse af Jann, evner skaberværket, så er det først og fremmest Tøger og senere Ikona, som har ordet i deres magt - ikke mindst grundet det faktum, at Jann/Jaina er sidst og nederst i fortællerhierarkiet. Tøger/Ikona er nemlig placeret et niveau højere i fortællerhierarkiet end Jann/Jaina, idet de magter at skabe fortællinger i bogstaveligste forstand, og her kan man virkelig sige, at ordet skaber, hvad det nævner.

Værket indeholder ikke nogen form for fortæller i traditionel forstand, men derimod en fremtrædende fortæller, der sætter fokus på det indre – ikke følelser, men tanker - og igennem ironi forbliver distanceret fra karakterernes bevidsthed. Således bliver det op til læseren at komme med eventuel kritik af karaktererne. Det er heller ikke nogen selvcensurerende fortæller, da der egentlig ikke holdes noget tilbage. Tværtimod eksisterer der en grænseløs åbenhed. Sverre vil nemlig gerne fortælle om, hvad der i deres barndom foregik i Tøgers indre. Dog er *At fortælle menneskene* heller ikke nogen psykologisk roman a la Flauberts *Madame Bovary*, hvor man over et langt kronologisk forløb får kendskab til Madame Bovarys indre tanker og følelser.⁶¹

7.2 De indre mangfoldige stemmer i Århus

I fiktionens verden eksisterer der en enestående mulighed for at kunne se ind i karakterernes inderste tanker, hvilket også er tilfældet med *At fortælle menneskene*, hvor der bliver skabt et mylder af individer, som kunne udfylde flere værker. De utallige fortællinger bliver fortalt i en udpræget koncentreret form, idet fortællingerne bliver som nævnt i genreanalysen, præsenteret i vilkårlige brudstykker, hvorefter læseren så

⁶¹ Gemzøe, (1996) p. 6-7 I *værket* forekommer der ikke en gradvis udviklingsproces, og man kan her tale om en afstandtagen til 1800-tallets psykologisk-realistiske roman, der gennem en sammenhængende hovedhandling i et langt episk stræk gradvis skildrer en menneskelig - eventuelt en sideløbende samfundsmæssig – udvikling.

senere kan sammenstykke et mere fuldendt billede af karaktererne og begivenhederne. Og mindre kompliceret bliver det ikke med Jainas bemærkning: ”I virkeligheden var det ikke en historie, men et indviklet netværk af relationer, men for at begynde et sted:” (ibid.76).

Ovenstående bemærkning falder, da Jaina får de oplysninger, som gør, at hun kan få en historie om barndomsveninden Hanne Duebo til at hænge sammen. Der eksisterer nemlig flere udlægninger af selv samme historie, først fra Hanne selv, der ikke kan føde, før hun har fortalt hemmeligheden, og senere fra Robert Rimby. ”Men til trods for alle disse fortroligheder var det først en snes år efter, da Ditten højgravid lod Jaina tilkalde, at hun fik de oplysninger som fik hele historien til at hænge sammen” (ibid.76).

Her får Jaina, der i rollen som jordemor har tavshedsløfte, nemlig hemmeligheden at vide om, hvorledes Robert Rimby er faderen til Ditten, og ikke ægtefællen Peter Duebo. Således eksisterer der i *At fortælle menneskene* utallige versioner af samme historie - eller den fulde sammenhæng om en karakters væsen eller mangel på samme, gives først senere i brudstykker, hvorfor der forekommer markante spring i tid og rum, hvilket senere vil blive yderligere belyst i den metafiktive analyse.

Det kan således konstateres, at der ikke er tale om en Jane Austen-roman med gengivelse af følelser og tanker over en lang periode, og at der ikke forekommer monotone dvælende øjeblikke. I stedet forløber handlingen hastigt med de hurtige spring i tid, hvilket peger på psycho-narration med tidsmæssigt ubegrænset fleksibilitet i modsætning til quoted monologue og narrated monologue med konstant fremadskridende forløb. Det markante spring i tid og sted understreges ved, at hele episoden er noget Jaina tænker tilbage på, imens hun går op til Hans Kniepers kone, som er i barnsnød - et flashback til den tid, da Jaina som vordende jordemor påbegyndte sin arbejdskarriere.

Man kan egentlig sige, at det problematiske snarere består i antallet af nævnte karakterer og de medfølgende fortællinger end den måde, de er fremstillet på, herunder at det er mindre væsentligt, hvor meget karaktererne end kunne være fordrejede, da det er det indre, der virkelig interesserer læseren. Men i *At fortælle menneskenes* fantastiske univers forekommer der så mange usædvanlige hændelser, at de synes at overskygge karakterernes følelser, for i stedet at have fokus på karakterernes indre tanker. Madsen, i rollen som skaberen, har nemlig magten til at skabe karaktererne med

forskellige udtryk. Imidlertid optræder karaktererne generelt med venlige intentioner om end måske lidt naive, og som sådan er *At fortælle menneskene* et venligt univers. Et eksempel på den generelt venligt stemte linje ses, da Jann Fælding, som den gode Gud, hjælper sinken Anne i Brokums søn Anbod, som slægter sin mor på:

”Anbod var noget af det mest klodsede og ugraciøse, man kan tænke sig. Han faldt over sine egne ben, bedømte boldens bane forkert[...]Jann Fælding brød sig ikke om at se sin klassekammerat blive drillet, derfor fandt han på en historie som kunne skaffe ham lidt anseelse. Jann fortalte tre drenge i klassen historien om hvordan Anbod i virkeligheden var søn af et anset fodboldhold. [...]Da den nåede frem til Anbod selv havde den en helt uforudset effekt. I løbet af få dage voksede der et usædvanligt talent frem og det stod lysende klart at Anbod slægtede sine fædre på. Han blev hurtig og selvsikker på en fodboldbane, præcis og med en bemærkelsesværdig boldbedømmelse. Det var som om han sine ti første leveår kun havde kendt den halvdel af sig selv der slægtede moren på, og nu på en måned tog revanche og udviklede den anden halvdel” (ibid.138).

Til gengæld er det ud over ovenstående ganske vanskeligt at finde passager, hvor man får sympati med nogen af de fremstillede karakterer, da der heller ikke synderligt lægges op til indlevelse i karakterernes verden. Selv episoderne med Anbods mor, der bliver voldtaget af et helt fodboldhold og senere får et forhold til en belæst historiker med klassisk smag, vækker ikke særlig sympati eller begejstring. Også forholdet mellem Ditten og Søren virker så fjernt fra det virkelige liv, at det er vanskeligt at have egentlig sympati.

I stedet vækker episoderne snarere undren og irritation, fordi man er kommet tæt på gennem den anvendte fortælleteknik, men alligevel er der anlagt en vis distance. Tekstens episoder forekommer mere ræsonnerende, og man får ikke rigtig kendskab til de impliceredes følelser, som når Stefan konkluderende efter et opgør med sin far kun siger: ”Jeg har levet mit liv på en løgn” (ibid.113).

Karakterernes tillagte egenskaber er nemlig ikke den eneste faktor, som spiller ind, når læseren vurderer karaktererne. I *At fortælle menneskene* er der eksempelvis anlagt en gennemsyret ironisk lune med humoristiske vinkler, som medfører, at der netop

opstår et distanceforhold mellem karaktererne og læseren - hvorfor en eventuel kritik lettere kan accepteres.⁶²

Det er således selvsagt, at forfatteren påvirker læserens fortolkning af teksten. Men samtidig kan det siges, at der er anlagt så mange samfundssatiriske vinkler, at det er vanskeligt ikke at finde værket interessant. Sidstnævnte belyses yderligere i den metafiktive analyse. Men selv om der, som før nævnt, er skabt en distance, får man alligevel på en spidsfindig måde indblik i karakterernes indre, og i værket vil det således principielt sige de 126 personer, som er skitseret op på slægtstavlen. Når der forekommer en særlig fremhævelse af netop de involverede karakterer, skyldes det, at i *værket* bliver karaktererne fortalt så koncentreret, samtidig med at der manøvreres rundt mellem karaktererne. Man kan i hvert fald sige, at indre monolog bliver brugt meget specielt i *At fortælle menneskene* blandt andet grundet, at de 126 respektive karakterers indre bliver fremstillet. Således forekommer der passager med stream of consciousness, da der konstant skiftes brat på alle planer ligesom tankestrømme fra underbevidstheden, hvorfor der ikke er mere fokus på det kontekstuelle end det indre.

Tøger og Ikona fungerer som udmærkede eksempler, idet tanker direkte bliver verbaliserede ved det eksperimentelle ledningsforsøg, og man kan således umiddelbart ikke komme tættere på noget indre:

”Jeg er Tøger”, sagde han forklarende, ”jeg kobler forbindelsen mellem os nu. Hører du mig, Ikona?” Han viste omhyggeligt ledningen frem for Ikonas øjne. Han demonstrerede at han satte ledningen imod sig selv. Da han koblede den anden ende af forbindelsen, skete der ingenting. Det var mørkt, der opstod ikke noget i hans hjerne, han modtog ingenting. ”Ikona, vis mig noget”, hviskede han bedende, ”har du modtaget mine ord?” Igen følte han han sig som et barn, der har misforstået et apparats funktion, som han stod dér med en tåbelig ledning presset ind mod kraniet. Indtil han fandt ordene, og glemte alt andet.

- Jeg har dem i mig. Menneskene du har givet mig. De lever i mig, de vokser i mig. Han formede ordene med munden, idet han modtog dem, for at gøre dem tydeligere. Men de var der af sig selv, uden stemme, uden udtalte ord, bare til stede, skønt han ikke selv frembragte dem. ”Kan du vise mig dem,

⁶² Her kan det tilføjes, at det fantastiske univers ligeledes er et element, som bevirker, at man selv kan

Ikona?[...]”Jeg ser ham”, mumlede Tøger ophidset, ”jeg ser Jann Fælding...han drømmer...Mennesker iført skind...han overdrager evnen til...alt, ser alt, kan alt...Det er underligt.”- Du har selv fyldt dem i mig...Vores mennesker. ”Men du har forstærket dem...Jeg ser dem anderledes end før. – De vokser jo. Han så Jann Fælding rejse sig, grebet af en følelse af gigantmani” (ibid.169-170).

Ovenstående tekstudsnit viser direkte tale, hvor Tøgers tanker verbaliseres som replikker i dialog. Man kan også tale om quoted monologue – her forstået som hans indre stemme, hvilket illustrerer hvor tæt tanker og ord rent faktisk er forbundet. Ydermere er replikkerne mellem Tøger og Ikona anvendt på en noget speciel måde, idet de indgår i selve tankestrømmen, og her som psycho-narration. Dernæst glider teksten over i narrated monologue, ved at der skiftes til fortællende analyse, som er fortalt af en 3.person-fortæller i præteritum, herunder Sverre som den skjulte implicte fortæller. Også her er der tale om, at Tøgers tanker bliver beskrevet, men forskellen er blot her, at det er en 3. person fortæller, som gengiver Tøgers tanker, og ikke Tøger, som siger sine tanker højt. I narrated monologue har fortælleren således mulighed for at bevæge sig ud og ind af karakterernes indre: ”Det var mørkt, der opstod ikke noget i hans hjerne, han modtog ingenting” (ibid.169).

Overordnet kan det tilføjes, at der med en eventuel overgang fra narrated monologue til psycho-narration sker et synsvinkelskift, hvor det for psycho-narration gælder, at synsvinklen bliver en mere indre-synsvinkel.

Et andet eksempel på verbaliserede tanker, som en tankestrøm, er Tøgers kommentar til Kamma Kapyls gravsten, hvor der blandt andet står, at hun vil rejse sig, når verden bliver god: ”Mod sin vilje hviskede han imidlertid: ”Det her har jeg aldrig fortalt.” Egentlig mente han ikke at ordene var sluppet over hans læber, derfor forbløffede det ham, da han modtog et svar på sin tanke. - Det hele fortsætter jo. Det hele lever videre...”(ibid.171).

De hektiske fortællinger og forløb i *værket* afspejler sig i de hurtige skift mellem karaktererne, der ytrer sig, og som på den måde selvfølgelig også vedrører skift mellem de forskellige fortælle teknikker, hvilket som før nævnt kan medvirke til distance.

Ligeledes kan sproget, herunder 'stilistisk indflydelse', sammen med det hurtige tempo skabe en distancerende effekt. I *At fortælle menneskene* bærer sproget nemlig præg af en metafiktiv leg med ord, som vil blive yderligere belyst i den metafiktive analyse *Ordet skaber det, det nævner*. Dog kan her nævnes de særprægede navne, som ofte fremhæves med mange besynderlige adjektiver:

"Aylil var stiltfærdig, charmerende og mild af væsen og en smule sky. Hun fik mange tilbedere. Lige så tiltrækkende hun var, lige så dydig, næsten utilnærmelig. Hun havde åbenbart besluttet at leve i cølibat og afviste alle, såvel friere som tilbud om sengeleje, venligt men bestemt. Det var synd at sige, at Lilya var tiltrækkende, så sur og ubehagelig at være sammen med at få holdt det ud ret længe ad gangen. Men karrig med sig selv var hun ikke" (ibid.255-256).

De to pigers karakteristik er fremstillet i et sært modsætningsforhold, og ovenstående har nærmest karakter af at være anti-poetisk set i forhold til traditionel litteratur. Generelt kan det siges, at der eksisterer en høj grad af bevidsthed omkring det seksuelle, og ofte bliver alt, hvad der har med forplantning at gøre beskrevet med særeste formuleringer. De stilistiske fremhævelser fungerer ofte som et midtpunkt mellem psycho-narration og narrated monologue, men ovenstående tekstudsnit peger om man så må sige isoleret set væk fra psycho-narration, netop da adjektiverne skaber distance.

Som allerede nævnt fortæller Tøger, ligesom Ikona, ikke fortællinger som en langsomt fremadskridende roman med kun én hovedperson og en lineær handlingstråd. Da tempoet er højt, og Tøger og Ikona skal nå at fortælle en hel masse forholdsvis hurtigt, virker det unægtelig, som om Tøger som en rastløs teenager kun fortæller det, han tænker - altså stream of consciousness. Overordnet ser det ud, som om fortællerne lader tankerne hvirvle ud, lige som de kommer til dem, hvorfor det ikke er til at vide, hvad der kan forventes i næste sætning. Og i den forstand er fortællerne ude af kontrol - netop som en tankestrøm eller som i en drøm, hvilket er lige det, der sker for Jann i rollen som den besynderlige Gud i skaberøjeblikket: "Han tror at han drømmer, men da han ser ned ad sig selv, indser han at han formodentlig er vågen" (ibid.13).

I ovennævnte tekstudsnit gives der da også udtryk for tvivl om, hvorvidt Jann er vågen eller rent faktisk er i en drømmetilstand. Det paradoksale er, at han overhovedet kan udtrykke sig på den måde, da det forholder sig omvendt i den virkelige verden, hvor det netop er i drømmen, at alt er muligt. Men på den anden side kan det egentligt være lige gyldigt, da det netop er drømmen, han vil virkeliggøre. Altså at Janns skabervanvid kun er handlinger fra en drøm, hvorfor vi befinder os i et sanseområde mellem drøm og virkelighed. Og Jann argumenterer videre om drøm og virkelighed og formår at omdanne drøm til virkelighed:

”Hvor tit har jeg ikke siddet og døset i min slåbrok foran pejsen og tænkt: Det her er bare noget jeg drømmer. Og kort efter er jeg blevet klar over, at jeg ikke drømte, at jeg virkelig sad foran pejsen. Derfor ville det være forkert af mig at afvise alle de besynderlige ting der sker med mig som drømme. Det ville være en alt for enkel måde at slippe uden om problemerne. Jeg risikerer, at selv når jeg befinder mig i de mest utrolige omgivelser, i færd med at foretage mig ting jeg normalt ikke ville drømme om, at jeg da pludselig må indse, at jeg befinder mig midt i virkeligheden, at alle de uforklarlige hændelser og fænomener omkring mig er sande. Alt må jeg stole på. Intet kan jeg tvivle på” (ibid.19).

Ud fra ovenstående er det meget nærliggende, at vi rent faktisk befinder os i drømmen, og således også i underbevidstheden og fantasiens verden, hvor alt netop er muligt. Denne antagelse understreges ved Tøgers indrømmelse: ”Stakkels Ikona”, hviskede Tøger, der ofte havde prøvet at forestille sig *sin* tilhørers verden, og følte at han i dette drømmekaos var på nippet til at forstå. Men han hævdede ikke stemmen så meget at den forstyrrede Ikona [...]” (ibid.182- 183). *At fortælle menneskene* kan således ses som et drømmekaos, og i drømme flyder tankerne som bekendt vilkårligt:

”Hun er stilhedsrød. Når ørerne ikke hører noget, begynder den indre stemme at tale...frygteligt.” Måske var det udslag af en dunkel intuition, der fik moren til at fortsætte, tilsyneladende uden sammenhæng med det foregående: ”Har hun snart lært sin fysik, hende pigen med det underlige navn?”. Tøger fik travlt med at vende avisudklippet, han sad med. Men moren fortsatte: ”Så forstår jeg

bedre, at Gertrud lader være med at lukke vandhanen helt. Hun synes dryppene virker hyggelige, når hun er alene” (ibid.61).

Herefter videre til Tøger, som, ud fra Sverres avisudklip om den filosofiske rullekone, finder frem til, at man kun kan se dele af meningen med verden og ledes således til en ny verdensopfattelse:

”Da jeg forsøgte at forstå verden med lup og logik, var det pinagtigt for mig at tale med min mor. Når hun begyndte på ét emne og gik over til et andet, anstrengte jeg mig for at forstå sammenhængen. Og inden jeg fandt den, fortsatte hun med det tredje indfald, og sprang straks til det fjerde, uden at have draget nogen konklusion af det foregående. Det gjorde mig rundtosset.[...]Hun talte som hun plejer, sprang og flakkede, kom i tanke om noget og glemte noget. Denne gang, hvor jeg ikke længere prøvede at forstå, men bare tog imod ordene, skete der noget underligt. Da vi var færdige, opdagede jeg at alt det som mor havde fortalt dannede et stort, broget mønster. Ét indslag kommenterede et andet, en episode afrundede et forløb som to andre, uden logisk sammenhæng havde påbegyndt. Jeg indså, at det ikke er igennem søgen man forstår, men netop ved det modsatte. Ved at afvente og lade strømmen løbe igennem sig” (ibid.62-63).

Umiddelbart synes afrundingen i ovenstående tekstudsnit at være omvendt fra det, der er almindelig kendt, hvor det i stedet hedder: ”Søg så skal I finde”.⁶³ Men Sverre indvender da også, ”at den der ikke søger næppe skal håbe at finde” (ibid.63), hvorefter Tøger fortsætter og snupper pointen ved at sige, at ”det var netop ved at søge et mønster i morens snak, at Tøger havde opdaget dette” (ibid.63). Herefter fortælles der videre om profane lignelser om den store Bodhinappa - og sådan fortsætter fortællingerne. Der kan således plæderes for, at i *At fortælle menneskene* forefindes en virtuos brug af indre monolog, netop fordi fortællingen trænger ind i hver af karakterernes indre, som samtidig fremhæves, samt at synsvinklen skifter brat.⁶⁴ Men karaktererne fremstilles i

⁶³ Bibelen, (1992) p.866 Matt.7,7

⁶⁴ Sylvest, (1987) p.41-42 Den flerstemmige roman kalder Bakhtin for polyfon. Og et karakteristisk træk for den dialogiske roman er, at den implicite fortæller fremtæder i men også med de fiktive personers

en afskrælet form, hvor der blandt andet skabes distance ved, at der som førnævnt berettes om karakterernes tanker frem for følelser.⁶⁵ Mere overordnet kan man sige, at hele *værket* samlet set afspejler livet, som det er, hvor tanker hvirvler af sted med alle dets former for fortællinger, lige fra en sjov vits til det, der engang var højtidelig bibelfortælling.

Flere af de ovenstående elementer, herunder især de pluralistiske fortællere, peger frem mod metafiktionsanalysen.

8. Pålidelhedsanalyse

8.1 De forunderlige fortælleres grad af pålidelighed

Værket kan som allerede nævnt karakteriseres som bestående af en mængde fortællinger og indskriver sig i en fortælletradition, som også indeholder genren fantastisk fortælling. Og da intet i den fantastiske genre og således heller ikke i *At fortælle menneskene* kan opfattes ud fra den normalt genkendelige virkelighed, bliver det straks knapt så enkelt at foretage en analyse af fortællerens grad af eventuel upålidelighed. For hvordan kan man forholde sig til graden af upålidelighed, når man ikke accepterer begivenhederne som værende i overensstemmelse med virkeligheden?

8.2 At fortælle om menneskene som en modroman

I *værket* leges der fornøjeligt med enkeltbegreber, som først opfattes bogstaveligt for efterfølgende at blive vendt på hovedet. Man kan sige, at værket trives ved modsætninger, og som Tøger giver udtryk for, så er det altid sådan, at ”jo mere man fortæller, desto mere lader man usagt” (ibid.194). Modsætningerne eller mod-roman-temaet viser sig i *At fortælle menneskene* især ved graden af upålidelighed, hvilket analysen således vil anskueliggøre.

Ud fra Phelan og Martins artikel fremgår det, at en fortæller er upålidelig, når der gives en fremstilling, som afviger fra den fremstilling, som den implicitte forfatter ville give. Men i *At fortælle menneskene* kan det påpeges, at den implicitte fortæller, Sverre,

indre dialoger og deres indbyrdes dialogiske forhold. Virkeligheden er nemlig ikke skrevet ind i én bestemt overordnet meningsammenhæng, men er i stedet mangetydig og skaber således et polyfont billede af virkelighedsopfattelser. Og netop igennem det polyfone skabes der mulighed for, at mennesket kan udvikle sig og frigøre sig fra eventuelle bindinger. Tilmed nedbryder den polyfone roman uundgåeligt diverse monologiske værdisystemer. Det pluralistiske aspekt indgår som en del af metafiktionsanalysen.

⁶⁵ Dog er karakterernes tanker ikke deres egne tanker, men genfortalte igennem fortællerens tanker.

ved at være med til at skære hul på Tøgers pegefingre, fordi hans blod var blevet hvidt, ligesom selv glider med ind i det fantastiske univers, hvorfor det er relevant at stille spørgsmål til, om de resterende fortællere, Tøgers, Ikonas og Jann/Jainas fortællinger overhovedet afviger fra den fremstilling, den implicite fortæller ville give.

Sverre er nemlig selv en særdeles upålidelig fortæller, idet han åbenbart kender til chokket, der bevirker, at Tøgers blod bliver nedfrosset og hvidt, uden på daværende tidspunkt at kende noget til, at Ikona er en vanskabning. Der synes at være en uoverensstemmelse eller en underrapportering, idet Sverre fortæller mindre, end han i virkeligheden ved, ligesom der eksisterer underfortolkning, når Sverre ikke fortolker tilstrækkeligt videre om, hvad der rent faktisk skete ved Tøgers fatale møde. Desuden er det underrapportering, når Tøger fortæller mindre end han ved. Dette er tilfældet med Tøger i rollen som fortæller af kriminalfortællingen, hvor han skjuler sig hos den blinde gamle Fru Laveran og lader hende fortælle, hvem der er de skyldige, nemlig bedsteforældrene selv. Men måske er pointen her, at han foregiver ikke at kende fortællingens forløb, da hans fortælling snarere opfattes som impulsive indskydelser end allerede opdagede forløb.

Tøger, i rollen som den store ordvæver, fortæller som sagt på livet løs fortællinger om menneskene til den sengeliggende og hjælpeløse Ikona. Men Tøger beretter ikke sandfærdige fortællinger om verden til Ikona. I stedet fortæller han fantasifulde fortællinger set igennem en drengs optik, og hvor den genkendelige verden i udpræget grad fordrejes. For som et andet barn leges der "Ole opfinder" med evighedsmaskinen, opdagelsesrejsende med legen om kortlægning af Århus og omegns vandløb, og med den massive udspionering leges der detektiver med interesse i familiehemmeligheder.⁶⁶ Man kan i hvert fald påpege, at fortællestilen er naiv – som var det et større barn, der fortæller, dog set gennem voksne kritiske briller.

Værket er således hele vejen igennem en stor fejlrapportering, idet fortælleren Tøger tydeligvis har mangel på viden om, hvordan det forholder sig i den virkelige verden. Det er givetvis af samme årsag, at Tøger fortæller fantasifulde fortællinger, som ikke skelner mellem virkelighed og fantasi. Et konkret eksempel på fejlrapportering er Andrea/Andreas Rømmers planlagte selvmordsforsøg og efterfølgende forsvinden, hvor

⁶⁶ Den barnlige leg med den massive udspionering er et ledemotiv, som videreføres i Madsens novelle *Udenfor* (1990) Referencen fungerer samtidig som intertekstualitets-termen intermeta, der belyses yderligere i metafiktionsanalysen.

der bliver stillet spørgsmålstegn ved den ledende politimand, da det lige understreges, at han altså godt nok ”var en politimand” (ibid. 53). Man kan også sige, at der i samme episode forekommer fejlvurderinger, idet der opstår forkerte etiske standpunkter, som at politiet ikke skulle arbejde som forventet efter de bedste hensigter. Imidlertid bliver de samfundskritiske vinkler belyst i metafiktionsanalysen.

Tøgers fantasi har ingen ende, og den ene fejlrapportering udmøntes efter den anden i hans fortællinger. Det er nemlig også en fejlrapportering, når en mand fra Århus lemlæstes på det groveste, når Esper Rimby begravnes ved Stevns Klint for at han kan få udsigt, når byrådet i Århus kommer til at afskaffe sig selv, og når Den Gamle By pludselig udvikler sig til at være i seriøs konkurrence med den øvrige etablerede by – og sådan findes der utallige eksempler.

Derimod kniber det for Tøger, når det gælder det etiske område, hvorfor der opstår underbetragtning. På et symbolsk plan anvender Tøger omvendte pointer om, at det ikke er godt at følge det bibelske budskab om at ”elske sin næste som sig selv”, for så kan man risikere helt at glemme at elske sig selv. Et etisk aspekt bliver her vendt på hovedet, for hvor er vi henne, hvis man ikke gør noget for andre, som vi selv gerne vil have? På det mere bogstavelige plan ses det, hvordan Tøgers fortælling er fuldstændig uden etiske aspekter, for konsekvensen kan i grelleste tilfælde ende med at blive absurd lemlæstelse. På både det symbolske og det mere bogstavelige plan gælder det dog, at et bibelsk budskab bliver hængt ud.

Ikona's fortællinger, som er en videreførelse af Tøgers fortællinger, består ligesom Tøgers fortællinger af en række fejlrapporteringer, men til forskel fra Tøger, fortæller Ikona ikke verbalt, idet hun i stedet sender billeder til Tøger via telepati. Og ikke overraskende fortæller Ikona ligesom Tøger de skæve historier. Men Ikona mangler livserfaring, hvorfor det er relevant at stille spørgsmålstegn ved, hvordan Ikona kan have dyb indsigt i mennesker - som når Patrick Rimby søger ensomheden eller kender til ironikere med de bagvendte sarkastiske vendinger. Det er givetvis af selvsamme årsag, at hendes tanker og således fortællinger er fuldstændig upålidelige, idet fortællingerne netop mangler den fornødne erfaring, og derfor ikke er i overensstemmelse med den virkelige verden. Hvad angår Tøgers upålidelighed var det grundet hans umodne, men til gengæld fantasifulde vigør.

Ligeledes opstår der fejlrapportering, når Tøger og Ikona eksporterer deres fælles univers via teleparti:

”Jeg havde næsten glemt alt det her, ”mumlede han besat af billederne. Ikona sendte ham et smil. Det gav et sæt i ham. Ikke Ikona som lå urørlig i sengen, Ikona som sendte ham billeder, denne Ikona anbragte et smil i hans hjerne. Hun lo venligt ad hans ophidselse, hans forbavselse” (ibid. 170).

I ovenstående tekstudsnit forekommer der fejlrapportering, idet Ikona på et bogstaveligt plan naturligvis ikke kan placere et smil i Tøgers hjerne. På et mere symbolsk plan anbringes et smil i hans hjerne, men det er ikke Ikona, som placerer smilet der, da det hele i stedet synes at foregå i Tøgers eget hoved. Man kan således betragte Tøgers fantasifulde fortællinger som tanker fra underbevidstheden, hvorfor smilet i Tøgers hjerne snarere er ønsketænkning end en handling Ikona virkelig udfører. Og videre ser Tøger den hektiske billedstrøm, som skulle komme fra Ikonas tanker, men som i virkeligheden udspiller sig i Tøges eget indre: ”Han så [...]og ”så ”[...]og ”med tungen ud af halsen prøvede Tøger at følge med den fossende strøm af billeder, indtil han indså at Ikona var for træt og bad hende standse, for selv at bygge videre på deres fælles univers” (ibid.170-171).

Ovenstående tekstudsnit bliver ligeledes til fejlrapportering, da Ikona ikke kan overføre tanker via en ledning, hvorfor der her er tale om en leg med fortællingen, som bryder med gængs fremgangsmåde. Senere fortsætter Tøger med sine afbrydelser af billedstrømmen:

”Jeg kunne have sagt mig selv at det måtte gå sådan, ”mumlede Tøger, så lavt at han ikke forstyrrede Ikona”(ibid.178). [...]”Ikona, langsomt” (ibid.179).[...] ”Det minder mig...”mumlede Tøger hæst for ikke at afbryde billedstrømmen, ”det ligner noget der sker med os nu. Det er...Ikona, hvad er det der sker med os? Nogen har stjålet vores tid.” Ikona svarede ham ikke, tryllebundet så han billederne fortsætte” (ibid.182).

Det fremgår ikke, hvad det præcist er, der sker med Tøger og Ikona, hvorfor der synes at forekomme underrapportering, og naturligvis svarer Ikona ikke, da handlingen

foregår i fantasien, altså i Tøgers indre verden. Og i det hele taget forekommer der i forhold til Ikona og hendes væsen i fortællingen set som helhed en manglende fortolkning af, hvad hun repræsenterer, hvorfor der forekommer 'underrapportering' eller 'underfortolkning'. Sidstnævnte er et tema, som vil blive yderligere belyst i den metafiktive analyse.

På samme måde kan man sige, at Jann/Jaina, som nederst i fortællerhierarkiet, og som selv bliver fortalt af Tøger, også indgår i det forunderlige indre fantasiunivers med mærkværdige fortællinger om, hvorledes Jann bliver til Jaina, og som naturligvis består af den ene 'fejlrapporering' efter den anden. Episoden, der handler om Janns kønsskifte, viser nogle aparte forhold mellem karaktererne, såsom relationen mellem Jann Fældings bedstefar, Jospiter Fælding og ungdomsvennen ufredsdommer Nisse Valde Vejnert. Det virker særdeles aparte, og ikke genkendeligt fra virkeligheden, at Jann ligesom får tilladelse til at skifte køn udelukkende på baggrund af en "vennetjeneste". Nisse har nemlig som det tredje vedhæng til ungdomsballet ikke fortalt Jospiter sandheden om baggrunden for dennes ægteskab med Øda Lynde, og at "han ville sværge på at Øda og Jospiter den pågældende aften ikke havde haft lejlighed til at veksle fem ord med hinanden"(ibid.43). Til gengæld havde Jospiter "danset en enkelt dans med hende, fordi det ikke så godt ud at danse med tomme hænder" (ibid. 42). Og efter Ødas frierbrev, som tilsyneladende ved en fejl havnede hos Jospiter, kan han ikke løbe fra sine ord, selv om "hun fyldte lige så lidt i hans hoved, som...ingenting" (ibid.42). Herefter griber han til flasken og bliver først ædruelig efter ti års ægteskab, da han får sandheden at vide af Nisse, der som en vennetjeneste giver sin accept til kønsskiftet. Og således får den upålidelige historie vedrørende Janns kønsskifte sin begrundelse.

Ofte overtager Jann som sagt fortællingen, og træder på gigantisk vis i karakter som skaberen af et storhedsvanvid uden lige, der ligeledes består af en række fejlrapporeringer. Som allerede nævnt fordrejer Jann skabelsesberetningen, men lægger senere op til en parodi på et af filosofiens større spørgsmål, her om Guds eksistens: "Jeg tænker det, altså er det til, tænkte Jann Fælding, da råbet vækkede ham"(ibid. 75). Her er Jann ikke længere i rollen som den skabende Gud, men i stedet er det mennesket, der opdager, at det kan tænke selv i forhold til Gud – omend som forvirrede væsner.⁶⁷

⁶⁷ Nerheim, (1995) René Descartes (1596-1659) gudsbevis.

Ud fra ovenstående analyse fremgår det, at modsætningerne trives storslået i *At fortælle menneskene*. Det illustreres, hvordan det er den omvendte verden og ikke den realistiske og genkendelige virkelighed, der fremstilles. Af andre eksempler kan nævnes ufredsdommeren, der viser sig ikke at have haft styr på dokumenterne, hvilket resulterer i vilkårlig registrering af ægteskaber, fødsel og død, og hvor det største problem bliver, at man slår plat og krone om ejendom (ibid. 299-300). Eksempler som paradoksalt nok genkendes fra virkeligheden som sløseri og korrupsion. Dernæst kan nævnes en demonstration for tilfredshed, og lægen der stiller diagnosen igennem telefonen - og sådan kan fortællingerne fortsætte i de nærmest uendelige modsætninger. Men disse skæve fortællinger har også et formål, som værende vejen ud af gentagelsen af det stivnede og forudsigelige, og således være med til at give mennesket håb om en forandring til noget bedre.⁶⁸

Anderledes forholder det sig imidlertid med læseren, der i forhold til *At fortælle menneskene* - som en fantastisk fortælling - kan vælge mellem enten at forkaste ordene for i stedet at rekonstruere en mere tilfredsstillende fremstilling eller vælge at acceptere, hvad fortælleren siger og så blot supplere fremstillingen. I *At fortælle menneskene* synes det at være oplagt at forkaste fremstillingen, da begivenhederne ikke kan accepteres som værende i overensstemmelse med den virkelige verden. Godt nok er det et fantastisk univers, men da de mange samfundssatiriske vinkler relaterer til vores egen virkelighed, bliver fortællingerne derfor på sin vis realistiske. Her kan det tilføjes, at de upålidelige fortællere illustrerer metafiktive træk, hvorfor ovenstående analyse ligesom de to foregående analyser peger frem mod metafiktionsanalysen.

⁶⁸ Aarre, (1989/1990)

9. Metafiktionsanalyse

9.1 Metafiktion - et postmodernistisk udtryk

I *At fortælle menneskene* har de fabulerende fortællinger nærmest ingen grænser, da historie følger på historie, episode på episode, menneskeskæbne efter menneskeskæbne, og snart bevæger fortællingen sig fremad, snart søger den tilbage i tiden. Denne hæslblæsende fragmentering skal ses i lyset af den postmodernistiske æstetik, hvor virkeligheden, inspireret af billedmedierne og den begyndende informationsteknologi har opløst sig i fragmenter.⁶⁹

Som tydelige eksempler på parodier af mennesket i informationssamfundet er stenaldermanden, som forestiller sig, at han indgår i en sensationspræget nyhedshistorie og samtidig viser, at han gennem sit arbejde spiller en bestemt rolle som i et skuespil.⁷⁰ Og så er der Tøgers moster, som hører lokale radionyheder, som afviger fra virkeligheden,⁷¹

Det kan således være en vanskeligere opgave at lede efter bestemte temaer i *At fortælle menneskene*, idet der er så mange, at det synes uden ende. På denne måde udforsker værket teorien om fiktion, idet der reflekteres over, hvordan man netop skriver fiktion. Men nogle af de overordnede temaer bliver dog ordet som en fortællende magtinstans, forholdet mellem fiktion og virkelighed og forskning i tiden, herunder forholdet mellem fortiden og fremtiden med særinteresse i en søgen tilbage til fortidige levemåder, hvor bibelkritik og civilisationskritik indgår som en naturlig del af emnesortimentet. I denne, om man så må sige, storslåede skitse til en moderne verdensforklaring indgår også nok så væsentligt identitetskriser med deformation og Tøgers pubertetskrise, som vedrører forplantningens gåder, samt emner, der simpelthen

⁶⁹ Den 'postmoderne' periodes særlige kulturelle tilstand er blevet forbundet med det fremvoksende informationssamfund. (Jensen, 1997 p.299) Her sættes et positivt modbillede op, som en svunden utopi over for teknologiens og massekulturens udvikling, hvor den postmoderne mediepopulisme er modstander af amerikansk-mainstream-TV som musikvideo (Bondebjerg, 1988 p) Og som det udtrykkes: "Vi lever i en verden, hvor lag på lag af billeder og ord er overlejret oven i hinanden, så det ikke er muligt at skimte nogen bund[...] (Ørum, 1988 p.28.)

Baudrillard, en skarp kritiker af det moderne samfund, fremfører, at det først og fremmest er en ironisk kritik, da der ikke er noget alternativ til samfundet, som det er. (Stjernefelt, 1995 p.523) Dog har Bondebjerg tiltro til seernes egen vurdering og ser det ikke som en skizofren tendens. (Bondebjerg, 1988 p.)

⁷⁰ Nielsen, Skyum (1982) pp.144. Rollebevidstheden er et tema, som yderligere vedrører menneskets identitetsopfattelse.

⁷¹ (Ibid.. 60,28) De fantastiske radionyheder kan ses som en parodi på det splittede medie billede, hvor der eksisterede et mere enkelt medie billede før mediestrømmen.

omfatter alt fra liv til død på godt og ondt. De ovennævnte temaer vil således løbende indgå i metafiktionsanalyserne.

9.2 Ordet skaber det, det nævner

At fortælle menneskene skriver sig ind i den postmodernistiske tradition, hvor forholdet mellem fantasi og virkelighed tydeligvis er opløst. Dette illustreres, da Tøger i en diskussion med Jaina stiller spørgsmål til, hvem fortælleren egentlig er, og hvor det bliver klart, hvorledes Tøger af længsel efter at være en del af Ikonas univers ligefrem har skrevet sig selv ind i fortællingen:

”Tøger fortalte at han havde følt sig udenfor. Efterhånden havde han derfor inddraget sig selv i fortællingen også, fordi han ønskede selv at blive en del af Ikonas verden. Jaina nikkede, mens hun fordøjede den bagvendte tanke. Ude på den lille vej, kom en cykel kørende hvorpå der var spændt et sejl. Cyklisten sad og bremsede flittigt for at holde farten nede. I den modsatte retning kom en kvinde gående. Hun bar et ansigtskorset, der holdt hængekinder og dobbelthager på plads. Hun hilste imødekommende på manden på sejlcyklen, der imidlertid ikke vovede at slippe håndbremsen et øjeblik, men nøjedes med at svare med et nik. Jaina tørrede sveden af panden. Det kunne godt ligne et forrykt romanunivers” (ibid.311-312).

Eksemplet viser først og fremmest Tøgers skabende fortællermagt, men også hvordan den moderne virkelighed afspejles i *værkets* selvbevidsthed omkring denne fremstillingsmåde.

I den forstand kan det påpeges, at ordet skaber det, det nævner i bogstaveligste forstand. Det er også tilfældet ved udvekslingen af kærlighedsbreve mellem Ditten og Søren. Søren er nemlig forelsket i Ditten, mens Ditten ”efterhånden” bliver ”klar over, at hun ikke kunne elske ham” (ibid.71), hvorfor Tøger træder hjælpende til som skaber, eller i hvert fald medskaber af deres kærlighedsromance. Tøger skaber nemlig via de forførende kærlighedsbreve et fiktivt kærlighedsforhold, hvilket blandt andet illustreres ved, at ”allermest undrede det Søren, at hans følelser ændrede sig i denne periode, hvor han ikke traf Ditten selv, men kun læste og læste de følelsesfulde, smukke breve til

hende[...]”(ibid.70), ligesom Ditten kunne forundres over, ”hvor godt han formulerede, ja, næsten foregreb de følelser, som hun nærrede for den sengeliggende” (ibid.74).

På denne måde kan kærlighedsromancen mellem Søren og Ditten ses som et rent og skær fiktivt fænomen. Det demonstrerer, hvordan Tøger formår at manipulere med karakterernes følelser og således gribe ind i handlingens gang. I samme metafiktive ånd kan det fiktive forhold ses som en parodi på kærlighedsromanen i den moderne verden, hvilket afspejler hverdagens sprog og levemåder. Ud fra metafiktive aspekter udmøntes nemlig en nedbrydning af fortællertraditionerne, hvorfor begreberne i den moderne tid som ”retfærdighed, højtidelighed og inderlighed” er blevet skiftet ud med begreber som ”latterlighed og naragtighed” (ibid.74). Det naragtige består her i, at Søren skyder sit lem af og ikke mindst, at begge er bevidste om, at de ikke selv skriver kærlighedsbrevene. På samme måde indgår også Tøgers egen forelskelse i den vanskabte pige, hvilket selvfølgelig samtidig giver en forklaring på, hvorfor Tøger på trods af sin unge alder og til Sørens forundring er i stand til at skrive så indsigtfuldt om forelskelse.

Således formår Tøger at gribe ind i handlingens gang, hvorfor det kan virke underligt, da Tøger vil advare Ditten mod at gå en tur i Den Gamle By for at undgå at blive med barn igen, og alligevel vælger ikke at gribe ind, ”men han havde på dette tidspunkt endnu ikke lyst til at spille forsyn eller gribe ind i verdens gang” (ibid.228). Tøger har nemlig allerede grebet åbenlyst ind i verdens gang, hvorfor ovenstående er upålideligt, og som et metafiktivt udtryk samtidig udforsker teorien om fiktion ved den legende parodierende tilgangsvinkel.

Tøgers skabende fortællermagt som et metafiktivt udtryk illustreres også ved legen med ordspil som, ”at Ditten endnu en gang var blevet gravid udelukkende ved vejrgudernes kraft[...]”(ibid.301), eller da Ditten føder ”Torgrim, der var kommet til dem på befaling fra tordenguden” (ibid.212).

En række nydannede ord leger også med på det metafiktive udtryk, hvor fantasifulde ord som nyskak, sumpski med sildebensmønstre, kryberoser, grobrianer, Bummelmænd og arkhaios, posteriologi og anticipatologi, hvor sidstnævnte endnu ”aldrig har vundet indpas i dagligsproget” (ibid.303). Selv bynavnet Århus bliver kommenteret, og som ud fra lokalhistoriske oplysninger skulle stamme fra ordet Aros og betyder ikke ”Åens Munding”, men det modsatte ”Tidernes udløb, eller til Tidernes

ende” (ibid.95). De ovenstående stilistiske eksperimenter er netop et gennemgående træk i *At fortælle menneskene*, hvorfor man her kan tale om termen sprogmata. Herved nedbrydes selve den sproglige formulering af, hvad man kunne kalde for magtens sprog eller en begrænset sprogbrug, som nutidsmennesket har underkastet sig, og som isolerer det. Herved bliver der skabt alternative virkelighedsopfattelser og oplevelsesmuligheder, som (ibid.48) indirekte fungerer som en samfundskritik af netop den sprogligt eksisterende samfundsmæssige virkelighed.⁷² En væsentlig pointe for den pluralistiske roman bliver netop, at der skabes mulighed for at fremlægge mange synspunkter.

Den skabende fortællermagt ses også gennem Tøgers formidable evner som værende i stand til at fortælle karaktererne ud af fortællingen:

”Flere gange på hjemvejen stampe den forargede bedemand så voldsomt i jorden, at denne gav sig og faktisk blev skubbet et lille stykke nedad. Ingen opdagede det imidlertid, for hele gaden, byen og det omliggende land fulgte med. Bedemanden rev sig derfor også i håret og fnøs: ”Det er den tyndeste og mest urimelige historie jeg nogensinde har været rodet ind i” (ibid.25).

Eller man kunne sige, at der er en overdreven selvrefleksivitet i og med, at bedemanden er klar over, at han indgår i en fortælling⁷³ - her en fortælling, han helst ville have været foruden. Samtidig fungerer ovenstående også som en reminder om, at menneskets historie, set som dets virkelige liv, som det udspiller sig, kun er den historie, som det selv fortæller.

Tøgers fortællermagt illustrerer således, hvorledes han formår at gøre sine karakterer så lyslevende, at han endda kan se dem i øjnene:

”Ditten var netop vendt tilbage efter en frugtbringende vinterlæseferie i sine forældres fritidshus, hvor hun var blevet overrasket af et kraftigt snefald.

Tøger, der ikke kunne glemme det vintereventyr han havde fortalt Ikona,

⁷² Sylvest, (1987) Det stilistiske aspekt er i øvrigt et væsentligt element at holde for øje i forståelsen af Madsens værker. Shklovsky, (1991)p.53 Oplysninger bliver dog ikke her givet af lingvistisk interesse, men derimod som baggrund for et motiv.

⁷³ Jacobsen, (2006) Romanes personer reflekterer undervejs selv over fortællingens betydning og funktion, og de fremsætter deres egne tankevækkende konklusioner, der ofte modsiger hinanden.

rødmede, da han så Ditten i øjnene. Han følte sig skyldig i indtrængen i privatlivet. Med mindre hans skyld var større end det? Medskyldig, deltager, eller var han ligefrem årsag? Han var meget i vildrede angående den rigtige betegnelse. Ditten bed sig i læben, blinkede til sin svoger og lagde den historiebog på plads, som hun var ved at pakke ud” (ibid.212).

Tøger bliver i rollen som teenager flow over sin viden om Dittens vintereventyr i forældrenes sommerhus. Men som almægtig fortællerinstans vil han altid have adgang til privatlivet – også det mere intime, hvorfor tekstudsnittet med hans rødmen tydeligt afslører, at Tøger har fortalt sig selv ind i fortællingen. Her illustreres således et træk fra autormeta-termen ved mødet mellem skaberen og hans skabninger. Med andre ord er der en fortælling, der er en fortælling i fortællingen, og der er en fortæller, som af nysgerrighed fortæller sig selv ind i fortællingen. Man kan med rette sige, at Tøgers indtrængen i privatlivets fred fungerer som en fortælling i fortællingen - altså et tydeligt metafiktivt træk, som udmøntes i denne selvreflektive leg med fiktion og virkelighed.

9.3 Legen med fiktion og virkelighed

Den enorme menneskemyldrende slægtshistorie, som præsenteres i *At fortælle menneskene*, er på sin vis identisk med en verbalisering, der gør os i stand til at se og opfatte verden.⁷⁴ Eller som Tøgers far Jens Vendor giver udtryk for: ”Måske foreligger verden, før vi træder ind i den. Men som en drøm kan den kun fastholdes ved at vi fortæller den. Og ved at fortælle den former vi den efter bedste evne og giver den mening”(ibid.227).

Ovenstående er et tema, som varieres mange gange og på mange måder gennem hele *værket*; dels mere generelt: ”verden er ikke den samme, når den først er fortalt” (ibid.214); dels med speciel adresse til den tid, vi lever i netop nu – som en erkendelse af - ”at menneskene var ilde stedt, så længe de besad deres umådelige kunnen og viden, uden at kende deres egne historier” (ibid.312).

Ud fra et postmodernistisk standpunkt, hvor der forekommer en ’intensiv selvbevidsthed omkring skrivningen’, konfronteres fiktionens og historiens paradokser, altså historiografisk metafiktion, hvor fiktionen ændres til historien - eller omvendt med

Den Gamle By, som belyses i *Ikonas fornemmelser for fortid og fremtid*. Og da begreberne synes at være vendt rundt, bliver det relevant i forhold til *At fortælle menneskene* at stille spørgsmål til, hvor grænsen går mellem fiktion og historie.

I fortællingen, som vedrører Patricks eksistentiale odysse, optræder en vis Lina Gibot,⁷⁵ der med fiktionens forførelseskunst leder læseren ind i et ukendt univers:

”De næste mange nætter fortalte kvinden der kaldte sig Lina Gibot, en lang fortælling, som hun hver gang sørgede for at afbryde på et tidspunkt, da Patrick var stærkt grebet. Hvad enten det var medlidenhed, smerte eller håb, hun efterlod ham med, var det altid en følelse så stærk at den ikke forlod ham i dagens løb, uanset hvor mange Bummelmænd eller Bummelkvinder der kom til hans leje, og uanset hvor mange redskaber de viste ham, hvor meget de end talte om mad, om at dyrke jorden, uanset hvor ihærdigt de forsøgte at rive ordene fra hinanden.”[...]”Han så Patrick bryde ud i tårer uden rigtig at fatte hvorfor. Han så ham kaste sig hvileløs på lejet hele dagen, mens han længtes efter fortsættelsen, og håbede på en løsning. Den følgende nat blev der indført en ny person i historien” (ibid.191-192).

I Linas fortælling skabes der usikkerhed omkring forholdet mellem fiktion og virkelighed, samtidig med, at der vises en legende skrivemåde med parodi i fortællingens forførelseskunst.

Tøger ser videre i Ikonas vanvittige billedstrøm, og da Patrick gør ophold hos eneboeren Pegovi, får selv Tøger vanskeligheder ved at skelne mellem virkelighed og fiktion – altså hvor er den virkelige fortælling: ”Han hørte Pegovi tale til den febrile rejsende, og den enes beskrivelse løb i et med den andens feberhallucinationer, så han endnu engang havde vanskeligt ved at skelne virkelighed og fortælling” (ibid.186).

Her bliver det relevant at stille det ultra surrealistiske spørgsmål: Hvor findes virkeligheden egentlig? Således fortæller Pegovi om:

⁷⁴ Madsen, (1992) p.476 Madsen skriver, at der i Danmark med baggrund i Søren Kierkegaards eksistentialisme og H.C. Andersens fortællinger findes en særlig tro på ”fortællingens kraft”, der står i modsætning til realismen med dens forestilling om, at verden kommer før fortællingen.

⁷⁵ Jensen og Bundsgaard (1996) p.21 Lina Gibot kan ses som en hentydning til Lise i forordet af *værket*, og som også skaber sammenhæng.

”at han var flyttet væk fra byen, fordi den var frygtelig plaget af fiktion. Oplevelsen af uvirkelighed var så gennemtrængende, at han intet kunne foretage sig derinde. Stod han og savede brænde, eller var han i færd med at grave have, kunne han aldrig slippe en fornemmelse af at hvad han foretog sig var betydningsløst og latterligt, eftersom han vidste at der inden for rækkevidde befandt sig en langt rigtigere og dybere verden, nemlig i den roman han havde til at ligge opslået ved siden af sin stol. Undertiden kunne han standse med en klump jord i hånden og mærke helt ud i fingerspidserne, at den kun repræsenterede en flugt fra den virkelige verden. For at få hold på tilværelsen måtte han straks slippe denne håndfuld støv og kaste sig ud i en sand fortælling. Det var for at finde en passende balance mellem indholdsløs virkelighed og dybsindigt opspind, at Pegovi havde slået sig ned i denne afstand fra byen. Men tendensen syntes at brede sig, hvorfor han forudså at han snart måtte flygte længere væk” (ibid.186).

Udover at der drages en parallel med fiktion og storbyen med dens flygtighed og fremmedgørelse, og endvidere landsbymiljøet med virkelighed og det nære miljø, fremgår det tydeligt, hvorledes Pegovi har vanskeligt ved at skelne mellem fiktionen i romanuniverset og så hans egen skinbarlige virkelighed. En virkelighedsflugt kunne man kalde det, eller en læsers overdimensionerede indlevelse i det fiktive univers. Men når det ligefrem pointeres, at virkeligheden er betydningsløs og fiktionen mere rigtig, opstår der den overdrevne leg med forholdet mellem fiktion og virkelighed, der skal ses ud fra et postmodernistisk perspektiv og således metafiktive termer. Og da denne dobbelttydighed viser sig som et skred i fiktionen hen mod Pegovis egen virkelige virkelighed, kan man tale om historiografisk metafiktion.

Den metafiktive leg med fiktion og virkelighed ses også, hvor Stefans far Robert, som er forlægger, kommer i unåde, og der slås revner i familielivet netop ved at fiktion blandes for meget sammen med virkelighed. I en artikel ”Vores sommerliv” forklarer kriminalforfatteren Gortis således, ”uden at nævne navne, at han engang sammen med sin kone har skrevet en kriminalroman, som aldrig blev udgivet, fordi forlæggeren huggede dens sindrige plot og førte det ud i praxis” (ibid.112). Og selv om alle ”i første omgang havde opfattet beretningen som en fantasifuld historie” (ibid.112), så hersker

der efterfølgende ingen tvivl om Roberts skyld. Enden blev da også, ”at Robert stod med en uplettet straffeattest, men med et særdeles blakket rygte” (ibid.113). Netop rygter bliver aktuelle i denne sammenhæng, folks løse snak i byen eller vandrehistorier, illustrerer her, hvilken kolossal magt ordet kan have - altså igen fortællingens magt. Roberts liv går nemlig efterfølgende ”fuldstændig i opløsning” som en konsekvens af ”avisskriverier og smædende rygter”, der ”væltede ind over ham” (ibid.113).

Også den metafiktive humor bliver her blandet til det absurde, da Roberts opløsning med blandt andet druk snarere skal ses i lyset af, at ”han ønskede at håne de værdier sønnen var begyndt at dyrke”(ibid.113), end det er af sorg over at have mistet både kone og forretning. Ud fra et ’historiografisk metafiktions-aspekt’ viser fortællingen, hvor hurtigt fakta kan ændres til elementer fra fiktion og omvendt, at fiktionen kan indvirke på de virkelige fakta, som det skete i virkeligheden.

’ På samme måde eller med omvendt fortegn kan det ligefrem være godt at være part i en fortælling - frivillig som ufrivillig. Og med et sarkastisk vink til Homer, så bliver dog ”et dårligt rygte bedre end intet rygte”, idet man således i det mindste indgår i en fortælling. Det sidste er nemlig tilfældet for Øda, ”der ved sit bryllup var af middelvægt og størrelse blev med tiden mindre og tyndere, samtidig med at hun for hvert år der gik syntes at fylde mere og mere ikke alene i køkkenet, hvor hun arbejdede, eller i stuen hvor hun fór omkring, men også i folks hoveder, måske fordi hun omsider havde fået lov at være part i en fortælling ” (ibid.44).

I *At fortælle menneskene* vises til gengæld også det mærkværdige og upålidelige forhold, at der eksisterer mennesker, som der tilsyneladende ikke kan fortælles fortællinger om. Toran Lynde havde således det sigende prædikat som en, ”der ikke kan fortælles noget om”, ”da det hed sig, at det var umuligt at fortælle en historie om Toran, og mange havde indladt sig på det for udfordringens skyld, men knap havde de taget fat, før de brat gik i stå i den allerførste sætning. Man sagde at historier prellede af ham, ligesom vand...” (ibid.42).

Ligegyldigt om fortællingen eller rygtet er af godt, dårligt eller neutralt indhold - eller det usandsynlige forekommer, at nogle mennesker slet ikke har nogen fortælling, så forbliver *værkets* hovedpointe, at man kun er det, man fortæller, og at det først bliver til virkelighed, når det bliver fortalt. Jens Vendor er netop garant for denne livsanskuelse. I en forførende dag-natbog skriver Jens Vendor således dybe filosofiske

tanker, som pudsigt nok står i modsætning til det daglige liv med konen: ”Først når drømmen er fortalt, tavst eller højt, har den fået så megen substans, at den egentlig eksisterer[...] (ibid.227).

Dog er dagbogen faktisk ”skrevet som en hyldest til sin kone” (ibid.228). Og igen spilles der på de metafiktive tangenter, hvor der opstår tvivl om forholdet mellem virkelighed og fiktion, da Jens Vendors kone Agnete blev: ”ved med at opfatte deres seksuelle forhold som en almindelig ægteskabelig forbindelse, og forstod aldrig at årsagen til hendes ægteskabelige lykke var, at hun i virkeligheden var gift med den eleganteste forfører[...] (ibid.228).

I modsætning til moderens ægteskabelige ”lykke”, er det imidlertid ærgerligt for Tøger, at den selvsamme dagbog med de store filosofiske tanker om at skelne mellem drøm og virkelighed kunne have ”hjulpet Tøger til at forstå de problemer, han gik og baksede med” (ibid.227). Og desværre skulle der ”komme til at gå adskillige år, før Tøger fik lejlighed til at læse dagbogen” (ibid.227-228).

Imidlertid sker der noget andet i Patricks løbske feberfantasi, hvor der ses ubetydelige ting, og som tilmed bliver vilkårligt nævnt:

”Han så en låge, en sten, derpå en hund, et bælte[...]en stor sten, en lille sten. Det syntes at fortsætte i det uendelige, uden videre variation, som spredte brikker fra et billedlotteri. Det virkede ikke ubehageligt, slet ikke truende eller farligt, ej heller morsomt, eller afvekslende, spændende eller hjemligt.” ”Ting som aldrig lod sig sammenføje, som aldrig dannede nogen historie” (ibid.188).

Selv disse ting fra hverdagen, set igennem den vanvittige billedstrøm, bliver forbundet med pointen, nemlig det at fortælle historie. Det er ting, som tilsyneladende ikke har nogen historie, og dog har disse ting netop en historie, idet de bruges i dagligdagen. Og netop ved at genskabe et koncept i nye omgivelser er opremsningen således et forsøg på at fremmedgøre dagligdags ting med det formål at sætte fokus på ens tilværelse, for måske på denne måde at påvirke læseren til at gentænke sit liv.⁷⁶

Midt i disse vilde feberhallucinationer hos Bummelmændene træder Tøger frem for at give udtryk for at ville forstå noget om Ikonas situation, ”dengang tingene ikke

⁷⁶ Shklovsky, (1991) p.62

hang sammen”- for hende (ibid.190). Pointen er her, at Tøger begynder at forstå en sammenhæng, nu hvor Lina Gibot kæder nogle af de kendte ord som ”hest, cykel, vindue og ben sammen og dannede underlige, ubehagelige eller morsomme forestillinger i Patrick” (ibid.190).

Samtidig kan de mærkværdigt opremsede ting og den vanvittige måde, hvorpå de skulle danne en sammenhæng, blot fordi Lina tilsyneladende begynder at kæde ordene sammen, ses som en klar parodi på traditionel litteratur. I den postmodernistiske verden er de sammenhængende begreber nemlig skiftet ud med det spontane, kreative, og humoristiske, som netop afspejles i Lina Gibots fortælling om ting.

Legen med fiktion og virkelighed begyndte med at Lina Gibot førte læseren ind i et univers, hvor alle de nævnte fortællinger ses i forhold til historiografisk metafiktion, og der stilles spørgsmål ved, hvad der er fiktion og fakta. Imidlertid bliver der gennem Patricks odysse vist en vej til at se en sammenhæng.

I *At fortælle menneskene* sker der således en udvikling fra fiktion til historie, idet de fortalte mennesker nærmest bliver levendegjorte. Den samme virkeliggørelse af karaktererne og usikkerheden i forholdet mellem fiktion og virkelighed understreges endvidere ved, at en del af karaktererne optræder i det øvrige forfatterskab.

En interessant og særdeles vedkommende intermeta-reference ses blandt andet i *Nærvær og Næsten* (2002), hvor læseren får kendskab til Ikonas videreudvikling gennem Tøgers plejesøster, Strit. Her bliver Ikona således i stand til at tale med computerstemme. Men ”hun der oprindeligt kun var en sjæl, havde mistet den da den forlod hende for at krybe ud i maskinens dele.”⁷⁷ På samme måde uddybes Esper Rimbyes hvileløse død og sidste hvilested, som en udkigspost - med referencen til *Tugt og utugt i mellemtiden* (1976), hvor hans afslutning på livet bliver forståeligt, da han som en drabsmand ”forblev permanent installeret på spidsen af flagstangen uden for lovens rækkevidde.”⁷⁸ Og således flettes trådene videre, da man ved selv samme begravelse skuer op til professor Jeydes villa, der i folkemunde kaldes Dr. Strangulas borg og kendes fra *Lad tiden gå* (1986).

Her bliver det tydeligt, at *værket* sammen med intermeta-referencerne engagerer læseren til at tage stilling til grænsen mellem fiktion og virkelighed.

⁷⁷ *Nærvær og Næsten* p.159-160

9.4 Tøger og Ikonas fornemmelser for fortid og fremtid

I *At fortælle menneske* forekommer der, som allerede nævnt, et virvar af temaer, som dog har et formål, nemlig at skabe pluralisme – og samtidig parodiere teorien om fiktion. Imidlertid kan det her fremhæves, at postmodernismen kritiserer tre overordnede ting, der således vil blive belyst i analysen: identitetsløshed med nogle af karakterernes spaltning, den store fortælling der er blevet til små intetsigende anekdoter, og her vist gennem *værket* set som et splittet medie billede - og endelig virkeligheden med galskaben, som resulterer i en søgen tilbage i tiden.⁷⁹

Ved at følge Tøger og Ikona illustreres kritikpunkterne, ligesom forskellige løsninger afprøves, inden der vises en vej ud af galskaben via sproget.

Tøger forekommer paradoksalt nok ligeså chokerende for Ikona, som hun er chokerende og afskyelig for Tøger. Men ikke desto mindre kan deres fælles underfundige, men vanvittige fortællinger i første omgang ses som to teenagers hemmeligheder, der udmønter sig i en bizar interesse for seksualiteten. For efter det fatale møde med Ikona arbejder Tøgers puerile fantasi på højtryk med forplantningens gåder og seksualitetens mangfoldige muligheder, forviklinger, fejltagelser og afvigelser.⁸⁰ Det indre kaos, som Tøger gennemlever, kan således fortolkes ind i en forvirret teenagerdrengs fantasi, men nok snarere ses som et symptom på den tid, Tøger lever i - altså som et symbol på den moderne verdens kaos - om end i en postmodernistisk og ikke mindst metafiktiv overdreven udgave. Med de udforskende, men samtidig også kreative og spontane fortællinger repræsenterer Tøger ikke en karakter i traditionel forstand, idet han må ses som et symbol på virkeligheden i det moderne kaos. Og ved heller ikke at få følelseslivet beskrevet, kan man samtidig se Tøger som et selvcentreret individ, hvor der klart sker en underminering af protagonisten. For det bliver vanskeligt at finde en karakter i gængs litteratur, som rummer så mange afskygninger af seksualiteten, og hvor emnet bliver fremstillet på en så kaotisk måde.⁸¹ Men det viser netop også en parodi på traditionel litteratur.

⁷⁸ *Tugt og utugt i mellemtiden Bind 2* p.302 og i *At fortælle menneskene* p.141-143. I *værket* forekommer der yderligere de utallige intertekstuelle referencer, såsom de mange bibelreferencer og filosofiske referencer.

⁷⁹ Jansson, (1995) p.68

⁸⁰ Mai, (1994) p 53,60

⁸¹ Jf. August Strindbergs novelle *Dygdens løn* (1884-1886) Novellen handler netop om en teenagerdrengs interesse for forplantningens gåder, hvor det serisøt handler om at blive myndig - til at følge naturens lov. om forplantning. Således føler han sig fanget i en urimelig venteseal – altså en klar modsætning til Tøgers intentioner.

Et andet spørgsmål bliver så: hvorfor det groteske misfoster optræder i de fortalte menneskers univers? Det er netop med den metafiktive overspillede fremstilling, at Ikona med sin deformitet repræsenterer splittelsen i den postmodernistiske verden, hvor der ikke er nogen sammenhæng længere:

”Historier plejer at hænge sammen. At føre fremad. De udgør, så at sige, én stor historie, ´en lang fortælling. Men sådan er det ikke mere. Vores historie er blevet sprængt, ophævet ligesom byrådet, fortællingen om byen og dens indbyggere er gået i stå. Vi fortæller og fortæller desperat og vildt for at holde os selv fast til øjeblikket, men også i håb om at komme videre” (237-238).

Ikona bliver således sat ind i *At fortælle menneskenes* univers med det overordnede formål at symbolisere noget betydningsfuldt, nemlig at hvis det moderne menneske ikke længere husker at fortælle fortællinger, hvori også fortiden er integreret, så skaber det galskab og kaos. Eller rettere er selve pointen, at holder vi op med at fortælle, så holder menneskene samtidig op med at eksistere, da mennesket kun er noget igennem fortællingen.

Og i *værket* berettes der ofte om identitetskriser der belyses gennem karakterer, som bringes ud i ekstreme situationer, hvor de drives til at gå ud over deres egne grænser, hvorved der kan skabes en indre spaltning. Ikona er således ikke den eneste deformitet i *At fortælle menneskene*, idet der nemlig eksisterer en række karakterer, som oplever identitetstab, splittelse eller spaltning. Af eksempler kan nævnes Jann, der skifter køn i protest over, at han ikke kan få Nisse Valde Vejnert til at nedlægge militæret; Isabel Deyk Rimby, der tilsyneladende i en midtvejskrise gerne vil genopleve sig selv som ung; Anna Perenna, der er ude af sig selv grundet hukommelsestab, og som ikke kan finde sig selv, Edith Skovslet, som føler sig tom og rodløs, og endelig som et sidste eksempel kan Terkild Rygge fremhæves, der ligeledes har vanskeligheder med at være sig selv.

Herudaf opstår så mulighederne for at udvikle en ny og flersidig personlighed,⁸² hvilket Ikona med sin kropslige deformitet er et eksempel på. Hun viser nemlig en åbenhed mod Tøgers fortællinger, og dermed skabes der mulighed for noget nyt.

⁸² Jensen og Bundsgaard, (1996) p.21. Fortolkningen er her set ud fra Bakhtins teorier.

Deformiteterne har klare metafiktive træk som et udtryk for den moderne polyfone virkelighed, hvor verden ses som en pluralitet af fiktioner, som kendes fra spilmeta, mens de uendelige og paradoksale refleksioner er et karakteristisk træk ved værkmeta. Og i selve det metafiktive eller postmodernistiske ligger der samtidig en konstruktiv kritik af samfundsstrukturen, som netop medskabende af de forskellige deformiteter.⁸³

I *At fortælle menneskene* er pointen netop, at denne galskab kan overvindes, hvis individet begynder at anvende sproget på egen hånd. Og ved at gå ind i skizofrenien bliver det muligt at skrive sig ud af splittelsen og således nå frem til en ny identitetsopfattelse.⁸⁴ Her bliver det væsentligt at gøre sig bevidst om, at bindingerne er menneskeskabte og derfor ikke uløselige, idet der er forskel på tildelte roller og identitet.

I dette kaos går det imidlertid op for Tøger, at menneskene rent faktisk er ved at få interesse for fortiden: ”Den oplevelse, der fik det til at svimle for Tøger mens han plantede træer, den fornemmelse, snarere, at menneskene i stadig stigende grad blev kopier af tidligere generationer, havde ikke forladt Tøger[...]” (ibid.233). Og i *Ikonas billedstrøm* ser han: ”Menneskene rette deres antenner i den anviste retning, indtil de blev i stand til at trække deres egen fortid ned. [...]De begyndte at omgive sig med spejlbølger, de lod sig indfange af dem, de slukkede for deres egen verden og levede blandt billederne” (ibid.314). Således sættes der fokus på samtidens mediestrøm med fragmenterede billeder, hvor menneskene hengiver sig til fortiden i deres egen isolerede verden:

”Hver time åd de sig overmætte i fortællinger om en tid der allerede var død. Så mange billeder og historier indtog de, at de var ude af stand til at fordøje dem i samme takt som de blev tykkere og tykkere inde i hovederne[...]så de mistede evnen til at bevæge deres tanker[...]De begyndte at svulme op af

⁸³ Sylvest, (1987) p.57,52. De ovenstående eksempler viser det spaltede moderne menneske, som på grund af det klasseopdelte samfund bliver underlagt tvang og ulighed, hvilket medfører undertrykkelse og endda fremmedgørelse. Denne undertrykkelse fremdrages i det fortrængte og skaber således disse deformiteter – og skal således ses ud fra et postmodernistisk lys, som blandt andet havde som formål at nedbryde traditionelle mønstre. Svend Åge Madens anvender endda selv det stærke begreb skizofreni til at beskrive en kulturel betinget tilstand, som skulle eksistere i samfundet. Heri ligger der samtidig en indirekte, men skarp kritik af samfundet, der netop skaber denne skizofrene tilstand – et udtryk for samtidens syge samfundsvirkelighed.

⁸⁴ Sylvest, (1987) p.52

fiktionsfedme først i hovederne som sprængtes, og ud væltede ord og orme som vred sig, blændede af lyset, forvirrede af luften og det store tomme rum omkring dem” (ibid.314-315).

De mange billeder og historier bliver her til de små fortællinger som et udtryk for den splittede postmoderne verden, hvor fiktionen har tendens til at erstatte virkeligheden.

I *værket* er det nemlig allerede gået galt i Århus, idet galskaben huserer og tiden, som allerede nævnt, ikke rigtig længere hænger sammen:

”Så sad hun, jordemor Jaina Fælding, ved et langt kaffebord. Det undrede hende ikke, at hun nu befandt sig dér. Hun havde vænnet sig til at intet hang sammen længere[...]Hun havde sluppet tiden løs og frigivet kærligheden” (ibid.250).

Den manglende sammenhæng i tiden er her en reference til Tøgers evighedsmaskine, hvor det bliver klart, at der alligevel pusles med spørgsmålet vedrørende evigheden efter at troen på Gud er væk. Her bliver spørgsmålet så, hvordan menneskene kommer videre? Der fremlægges således forskellige til tider forvirrede anskuelser for, hvordan man kan finde frem til en befrielse fra denne moderne galskab. I fortællingens overstadige vanvid formår Ikona at pendle så meget frem og tilbage mellem fortid, nutid og fremtid, at der slet ikke synes at være nogen sammenhæng, eller at den gængse sammenhæng kan være vanskelig at finde:

”Vi i Den ny by bliver mere og mere desperate. Vi prøver på at tilrettelægge vores liv på en rimelig måde. Men vi ønsker ikke at ligne fortiden, og vi tør ikke træde ind i fremtiden, derfor bliver vi en stadig svagere afglans af vores nutid[...]Byen nærmer sig fremtiden hurtigere end første gang, ude af stand til helhjertet af holde fast i fortiden, og velvidende hvilken fremtid der venter dem. Derfor bliver dens indbyggere mere og mere forvirrede, og prøver desperat at få styr på tilværelsen i den moderne by[...]” (ibid.234).

Tankerne føres videre ud i absurde fremtidsspekulationer som omtalen af Den Gamle By, der ”vokser på bekostning af Den ny ny by. På dette tidspunkt er den oprindelig ny by opløst. Men midt i den nuværende genopfører vi en gammel borgmestergård, et museum”(ibid.234).

Først og fremmest pendles der mellem flere virkeligheder vedrørende fortiden, som omfatter de utallige erindringer, der kommer frem gennem Ikonas flittige bladren i slægtshistorierne, som umiddelbart strækker sig over et par generationer. Dernæst er der fortællingen om menneskets oprindelse, hvor urmennesket stadig titter frem forklædt som kontormand. Og endelig er der Den Gamle By, som dækker perioden fra slutningen af 1500-tallet til midten af 1800-tallet, og hvor nogle rent faktisk flytter hen.

Mødet med urmennesket skal naturligvis ikke ses som et reelt ønske om en tilbagevenden til oldtiden, men i stedet som en påmindelse om at reflektere over tilværelsen: at vi ikke behøver at glemme vores ophav fuldstændigt, og at der måske ind imellem kan være kostbare ideer at hente fra fortiden. I hvert fald kan mennesket lettere vedkende sig at indgå i en sammenhæng, når fortiden ikke er fortrængt, men erindret. Og omvendt kunne nutidsmennesket måske ligefrem tage ved lære af fortiden, hvilket ses, da urmennesket slet ikke accepterer Jainas version af det moderne liv.

Igennem fortidige levemåder søges så en befrielse fra den forjagede moderne leveform, hvorfor nogle af indbyggerne i Århus vælger at søge tilbage i tiden ved at flytte ind i Den Gamle By for derigennem at genskabe kontakten til andre mennesker og muligvis erfare, at hverdagens kamp for føden kan give mening med livet:

”Det var mennesker der var trætte af den forjagede nutid med alle dens uløselige problemer. Det var mennesker som fandt det uudholdeligt at leve i et samfund, som man ikke kunne overskue, hvor hver enkelt derfor lukkede sig inde med sin lille familie uden at interessere sig for den helhed de indgik i. Det var mennesker der trængte til den umiddelbarhed, den kontakt, den daglige kamp for føden, den nærhed til tingene, som de mente fandtes engang, men ikke længere” (ibid.215).

I slægtshistorierne findes også fortællinger om fremtidsarkæologiske fund, som i *værket* stammer fra ”sennutid” og helt frem til 2700. De fund, som vedrører fortiden, er

paradoksalt nok ting som en lighter og hjulkapsel fra "sennutid", mens de fremtidsarkæologiske fund viser sig blandt andet at være en eftertidsokse og diverse papirer fra fremtiden. De nævnte ting virker totalt tilfældige og indikerer en metafiktiv legende skrivemåde, hvilket vidner om en bevidsthed omkring den forvirring, nutidsmennesket oplever i den virkelige hverdag. De fremtidsarkæologiske fund er således blandt de utallige ting og begivenheder, Tøger får at se af den "virkelige fremtid" i Ikonas gale løsslupne billedstrøm, og ikke "belærende parabler".⁸⁵ Og netop de mange spring ud i fremtiden, hvor det rent faktisk kan være tvivlsomt at finde ud af, hvad der er op og ned, og legen med mulige alternative fremtidsudsigter peger på, at værket indgår i kategorien værkmeta. Ved de mange spring frem og tilbage i tid føres fabula og sujet ad absurdum, idet de oprindelige fortællinger og de fremstillede fortællinger herved skurrer mod hinanden, ikke mindst da fortællingerne fremstilles på en grotesk satirisk måde.

Dernæst søges befrielsen eller sammenhængen igennem en hjælper, der engang ud i fremtiden, som en profet, kan træde i karakter, hvorved der kan findes en befrielse: "Her er en slægt, hvori en hjælper gang på gang har prøvet at bryde igennem, gentog hun. Først når det lykkes kan vi træde ud af denne galskab" (ibid.238).

Den omtalte profet er Jakkell,⁸⁶ den anden vandrer, for hvem det ikke lykkedes at bryde igennem: "Jakkell blev aldrig nogen hjælper, med mindre man kunne finde trøst i en person der mislykkedes mere end én selv" (ibid.241). Således bliver Jakkell en repræsentant for hver tids profet, der mener at kende sandheden og dermed have løsningen på menneskets problemer.

Yderligere er der den store profet Tobias, som heller ikke bliver nogen hjælper, men i stedet profeterer om Messias, den store skader, "der vil lægge os sten i vejen"[...] (ibid.248). Tobias, der kun har oplevet "medgang, frihed, orden og problemløshed" (ibid.248), har, som en omvendt Johannes døber⁸⁷ det budskab, "at vi alle sammen har det for let, vores tilværelse er blevet for enkel og gnidningsløs" (ibid.248). Derfor

⁸⁵ (Ibid.213) Sverre ser, i et eksperiment med tiden, sin egen fremtid, som han efterfølgende fortryder at have set, hvilket Tøger kommenterer som en belærende parabel. Sverre optræder i øvrigt i romanen *Lad tiden gå* (1986), hvor han studerede kronofysik. I samme bog har han også forfatterambitioner, idet han vil skrive en roman så verden, som han opfatter som splittet – kan heles. Således kan Sverre ses som en facet af de forfatterovervejelser, Svend Åge Madsen har i forhold til sin egen produktion.

⁸⁶ Jakkell er hovedkarakter i romanen *Jakkells vandring*, (1974) Således får Tøger mange år senere fortalt en version af Ikona om Jakkell.

⁸⁷ Bibelen, (1992) p.896 Mark. 1, 1-8

konkluderes det, at verden har brug for en såkaldt skader, som kan skabe sorger og besværligheder - et forvarsel til den skader, som siden skulle komme og ”få alle til at ryste og skælve[...]ingen ville savne mening og retning i livet længere” (ibid.249). Den store skader kan paradoksalt nok give anledning til at skabe en sammenhæng for sine tilhængere.

Et andet bud, der fremlægges som en befrielse fra galskaben, er den førnævnte profeti: ”Tiden vil først hænge sammen, når den der bærer ind til livet deler seng med den der bærer væk fra livet, og deres forhold bærer frugt” (ibid.258). Altså når liv og død forenes, hvilket her hentyder til, at når Jann og Andrea bliver forenet ved slutningen, lægges der op til, at tiden begynder at hænge sammen igen, og at galskaben dermed vil forsvinde.

Selve befrielsen sker dog først, når læseren selv skaber en sammenhæng ved at sætte alle de små historier sammen til en lang – om end knudret så dog udfordrende og sammenhængende fortælling. Denne opgave imødekommer forfatterpersonens ønske om at give et bud på en større fortælling i en ellers fragmenteret virkelighed.⁸⁸ Det er nemlig ikke en fremtrædende profet, der forstår at gøre sig populær og dermed være i stand til at redde menneskeheden ud af galskaben. Formentlig er det heller ikke lykken at skabe en forældet samfundsform som på Den Gamle Bys tid – eller erstatte virkeligheden med noget allerede oplevet. På denne måde er det så op til læseren at involvere sig i fortællingens univers og således blive medskaber, hvorfor *At fortælle menneskene* samtidig er en opfordring til, at man selv kan gribe ind i sin egen verden, og måske endda formå at skabe sammenhæng i sit eget liv. Og mon så ikke verden er blevet så tilstrækkeligt sammenhængende og god, at tiden er inde til, at Kamma Kapyl kan rejse sig fra sit hvilested? For ”her hviler sig Kamma Kapyl som rejser sig når verden bliver god” (ibid.171). Sidstnævnte er naturligvis en parodi på menneskets genopståen til det evige liv, samtidig med, at der foreligger en indirekte kritik af den nuværende moderne verden.

⁸⁸ Madsen, (2002)

9.5 De ateistiske ideer fra Århus - og omegn

At fortælle menneskene handler meget om religion, og ikke overraskende er det ikke den mest flatterende fremstilling, der gives af Gud. I stedet fremsættes der nemlig en sønderlemmende kritik af kristendommen, herunder Tøgers ateistiske teori, Skonnings dokument, der forklarer monoteismens tilblivelse og kristendommens svagere sider og endelig bibelkritik med Munken M, som forsøger at afsløre Guds store bedrag.⁸⁹

I *værket* er der flere kritiske aktører, og Tøger viser allerede som barn forbløffende særinteresse og viden om Guds eksistens, hvorfor da også moderen udviser bekymring for Tøgers fantasifulde historier og frygter, at han har fået en åbenbaring:

”Han, der altid havde været jordbunden og afvisende over for vidtløftigheder, var på det sidste begyndt at sværme omkring jordpåkastelsesceremonier, livets dybere sammenhæng og en højere retfærdighed. Da han var barn havde hun ellers én gang for alle fortalt ham om Gud, hvordan alt var skabt, og hvad meningen var med det hele. Stik mod hendes forventninger blev barnets ansigt mørkt og lidt senere begyndte det at græde. ”Før var alting så spændende”, forklarede han, ”jeg vil hellere kunne fortsætte med at drømme, og blive svimmel over at verden måske er til. Din forklaring gør den lille, flad og simpel” (ibid.60).

Tøger gør sig således klog på de større filosofiske sammenhænge og fremsætter hermed, at hvis man har fundet den endelige sandhed, om at Gud står bag det hele og trækker i trådene, så bliver livet kedeligt og trivielt. Der er således ikke noget videre underligt ved, at Tøger som større dreng fremsætter et gudsbevis og opstiller to indsigtfulde muligheder:

”Han har indrettet verden sådan at vi ikke kender noget til ham. I så fald er han ligeglad med os, eller ønsker ikke nogen form for opmærksomhed. Eller også har han sørget for at man på en eller anden måde kan indse hvilken der er den rette religion, blandt de mange, den rette måde at dyrke ham på. Hvis den rette

⁸⁹ Fibiger (1996) p.204 Kristendommen udsættes i *værket* for en forbløffende løssluppen kulegravning uden sidestykke. En kritik af religiøse aspekter forekommer også i ældre litteratur med blandt andet

religion kan indses vil der i enhver større gruppe mennesker være mindst ét der når til denne indsigt og vælger at følge den” (ibid.65-66).

Derefter følger der en kortere redegørelse for, hvorledes store befolkningsgrupper i sin tid blev religiøse nemlig med magt, og han konkluderer gammelklogt, men ikke desto mindre tankevækkende, at ”hvis én af disse er den sande, ville det indebære at Gud er uretfærdig.” (ibid.66 -66) Imidlertid kommer Tøger med sin logiske tankegang frem til, at:

”der findes en religiøs opfattelse som er opstået alle vegne [...]Der kan være langt mellem overbeviste tilhængere, men alle vegne dukker de op, nu og da - nemlig ateister. Overalt, til alle tider vil man finde enkelte der af sig selv er nået til denne opfattelse, kald dem skeptikere, tvivlere, fritænkere, naturlige, fornægtere, eller hvad du vil. Alene denne opfattelse har verdensudbredelse. Altså: Hvis Gud er til, er ateismen den sande religion” (ibid.66).

At Tøger kan komme frem til, at ateismen må være ”sandheden”, har han ikke fra fremmede, men slægter derimod sin far på, der mener, at der ikke er anden mening end den, man selv skaber.⁹⁰ Far og søn er således på vej mod samme mål, nemlig at bevise ateismens sandhed - skønt Tøger er længere fra målet end faderen, da Tøger ”endnu havde så travlt med at jage spøgelse og fjerne tidligere vildfarelser, at han ikke var i stand til at fatte sine ords kraft[...]” (ibid.67).

Denne skarpe kritik af religion munder således ud i Sverres tankevækkende ateistiske vits om menighedsrådet fra Gørsted, som forulykkede med en bus, og hvoraf flere blev erklæret for døde, men ved moderne teknik genoplivede, og som havde haft ”efterdød oplevelser” og derigennem skuet den endelige sandhed. Den følgende dag hænger der da på sarkastisk vis et skilt på døren: ”Vi tog fejl. Bygning til salg, mange rum, mange anvendelsesmuligheder” (ibid.66). Det er her den moderne mangfoldige postmodernistiske verden afspejles i religionskritikken - nemlig igennem måden, hvorpå

Henrik Pontoppidans naturealistiske skildring i *Lykke-Per* (1898-1904), hvor et krucifiks i alperne skydes ned - og dermed den kristne barnetro.

⁹⁰ (ibid.67) Jens Vendor giver her udtryk for et eksistentialisk standpunkt: ”I dette øjeblik indser jeg, at denne anden verden, dette utopia eller paradys, er netop den verden, jeg befinder mig i, i øjeblikket”[...]

kritikken kommer til udtryk i sproget, som på engang virker provokerende, men også befriende med den legende parodi.

I et gammelt håndskrevet dokument, skrevet af bogtrykker Hans Hanssøn Skonning, som levede i 1600-tallets Århus, og som Andreas Rømmer finder ”i det allerdybeste af sin hule”, (ibid.96) vises, hvordan og hvorfor monoteismen er opstået. Ud fra en ateistisk tankegang, hvor bibelen kun læses som skønlitteratur, eksisterer der naturligvis ikke noget guddommeligt, idet Gud er ikke eksisterende. I *At fortælle menneskene* gives der ikke en historisk forklaring på monoteismens opståen med historien om en konge og en befolkning, som, for at undgå kaos og oprør, iværksætter en række guddommelige love. I stedet er det paradoksalt nok befolkningen selv, der på demokratisk vis vedtager Guds sande væsen.

Af dokumentet fremgår det, at menneskene i Århus oplevede, at der var noget galt: ”Man følte sig lidt ensom, eller troede ikke rigtig på sig selv. Én var ikke sikker på at nogen holdt af ham, én følte at hendes liv var uden mål og mening, mens en tredje oplevede tilværelsen som uudholdeligt uretfærdigt” (ibid.96-97).

Denne ”utilpashed eller fortabthedsfølelse” udvikler sig til, at menneskene husker den ”usynlige” hjælper de havde, da de var børn. Herefter opstår der et stort røre, som udvikler sig til en ”veritabel undergrundsbevægelse” med et stævne i Århus Botaniske Have og med udpegelse af et råd. Dette råd havde netop som formål at samle disse ”usynlige eller ”kvindslinge” i en monoteistisk tro. Og da ”ingen kunne længere tvivle om, at de usynlige eksisterede”(ibid.99) blev der vedtaget en række mindstekrav om, hvordan Gud skal være. Iblant disse krav er nok så væsentligt, at for ”at undgå logiske indvendinger fandt man en formulering, der udstyrede Ham med en slags gumminatur, så Han kunne bøje sig og undvige ethvert angreb” (ibid.102).

Da kravene blev vedtaget lød der dog en enkelt røst: ”Alligevel skal der nok være nogen der siger, at det bare er noget vi selv har fundet på”, (ibid.103)hvortil en anden træder frem og konkluderer:

”I virkeligheden er det ikke noget vi har fundet på. Tanken om vores personlige hjælper er blevet givet os på et tidspunkt i barndommen. Det er selvfølgelig Ham, der har talt til os[...]Hvad rådet har foretaget sig under dette møde, er kun at justere og sammendrage de forskellige budskaber og uddrage essensen

og den fælles sandhed. Derfor er nærværende vedtagelse i virkeligheden ikke vores, men Hans uforfalskede ord” (ibid.103).

I denne religionskritiske fremstilling af monoteismen sættes der i den grad spørgsmålstejn ved, hvordan kristendommen i virkeligheden er opstået, og et bud er, at det er noget, vi har med fra barndommen, ligesom vedtagelsen om Hans uforfalskede ord bliver en parodi på bibelen. Her kan det udledes, at troen på én Gud ikke skal opfattes som egentlig religion, men snarere som et udtryk for en samfundsskabt skizofreni, der blev omtalt i forrige analyse med spaltninger. Gud er i den moderne verden blevet erstattet af ”sin tvillingsøster, sin gamle dværg under hyldebusken [...] eller sin Tarzan efter behov” (ibid.103), hvilket netop i et slags tillægspunkt bliver tilladt, da det bestemmes, at ingen ved, ”hvordan Han er, eller hvor Han er, ikke forstå Ham, og man kan ikke beskrive Ham på nogen måde” (ibid.102).

På denne måde er vi tilbage ved udgangspunktet, hvilket netop var en ”kvindsling” eller de mere individuelle udgaver såsom ”talende grise, flyvende engle og hæst, hviskende dukker” (ibid.100). Her er det berettiget at tale om, at nedbrydningen af traditionelle mønstre skal ses i forhold til kampen for den personlige frihed og uafhængighed til selv at vælge sin livsform og trosretning. Og når menneskene i Århus begynder at opleve en fremmedgørelse, så kunne det i denne forbindelse paradoksalt nok skyldes, at moderniteten var blevet dem for meget, og at de søgte tilbage til trygheden i religionen - at have en lille ”kvindsling”. Det er dog ikke tilfældet i *At fortælle menneskene*, da pointen på humoristisk vis er at hænge troende ud og at pointere, at der ikke findes noget bevis på Guds eksistens - altså at der ikke eksisterer nogen objektiv sandhed. Paradoksalt nok er det heller ikke kristendommens anliggende, da den bygger på tro, og således er subjektiv, men ikke relativ. Til gengæld hævdes det i *værket*, at ateismen er sandheden, hvorfor *værkets* tilsyneladende frigørende kritiske synspunkter alligevel ikke er relative, men bliver i stedet til ”sandheden”.

Senere har bedemanden igen været inde i sin hule og fundet et andet kritisk skrift frem, der består af nogle sammenrullede papirer, som i hin tid er skrevet af Munken M. Papirerne, som i øvrigt på mystisk vis skal afkodes, før de kan læses, indeholder blandt andet en særdeles kritisk symptomallæsning af Bibelen med det formål at rive sløret af Guds ansigt.

Først omtales skabelsesberetningen, som han åbenbart ikke ser nogen anledning til at betvivle, hvilket naturligvis betyder, at han tror på den fremlagte skabelsesberetning. Men der bliver ikke taget stilling til, om man skal opfatte den ”bogstaveligt, symbolsk, eller som udtryk for et umådeholdent praleri fra Guds side” (ibid.151). Også andre episoder fra Det Gamle Testamente bliver ridset op i et kritisk lys, og der sættes blandt andet fokus på emner som konflikter mellem mennesker, lydighedsprøve, samarbejde eller hovmod og om lidelse.⁹¹ Det Nye Testamente undgår heller ikke Munkens skarpe blik, hvor han undrer sig over, hvordan Gud kunne lade sin yndling lide. Munken afslutter sin kritiske gennemgang med, at han paradoksalt nok ”fastholder sin tro på Guds eksistens, hvor kan han andet, han der har trukket masken af og set Guds ansigt, men mistet enhver tiltro til skaberen” (ibid.153-154).

Hermed bevises netop, at Gud eksisterer, men at det ikke nødvendigvis er en god Gud. Men ateist, det blev Munken nu ikke, hvilket måske viser en overdreven parodi på det moderne kulturkristne menneske, der indimellem godt kan tro lidt ved lejlighed. Munkens konklusion bliver ikke desto mindre, at Gud er et:

”magtbegærligt, rethaverisk, selvhævdende væsen, der ikke viger tilbage for at ofre sine nærmeste for at nå sit mål. Et væsen der som sit sidste ynkelige selvforsvar hævder, at menneskene ligner Ham, at de er ”skabt i Hans billede”, og dermed prøver at trække dem med ned i skidtet. Hvor sandheden jo er at menneskene gang på gang udviser en helt anderledes storhed” (ibid.153).

Det er således indlysende, at det ikke er Gud der lovprises, men i stedet menneskene, ”der plagede og skambidte af en indre djævel, som kan tvinge dem til at handle imod deres egen vilje, og undertiden presser dem ud i sindssygen; tvungne og deformede af udviklingens nødvendighed, historiens ubarmhjertige uafvendelighed[...], og ”alligevel har udviklet en evne til at tilgive, til at hjælpe og elske hinanden.”[...] ”Evner som” menneskene ”har fået til trods for indre og ydre tvang og imod Guds vilje” (ibid.154).

Ovenstående illustrerer på humoristisk vis, at det faktisk først var Gud, der skabte deformiteter, senere samfundet. Det ses ligeledes, at mennesker trods tilværelsens ulidelige vilkår alligevel kan overleve og skabe udvikling, hvilket er en parodi på,

⁹¹ De opridsede emner er kommenteret ud fra bibelhistorier om Kain og Abel, Abraham, Babelstårnet og

hvordan Gud bevidst skulle skabe indre splittelser – som i øvrigt er et fænomen, der altid har fundet sted, og er således ikke udelukkende et moderne fænomen.⁹² Men ikke desto mindre viser den skarpe religionskritik menneskets trang til at ville løsrive sig fra alt det, som omverden og deres egne indre kontaktbehov belemrer dem med.

Endelig er det syndefaldet, der kommer under lup og bliver den første løgn, Munken griber Gud i, idet han hævder, at Gud var jaloux over, at Adam gennemskuede Gud, hvorfor Han må straffe så ubarmhjertigt. Denne afsløring forklarer samtidig, hvorfor Gud siden kun har ”vist sig i korte glimt for menneskene, aldrig længe nok til at man kunne lære Hans egentlige væsen at kende” (ibid.152). Men syndefaldsmyten gøres til noget særligt og af stor betydning i *værket*. For herigennem vises en vej ud af galskaben, hvilket anes med profetien om foreningen af Andrea og Jann. Og netop frugten af deres forening, Anica, og dernæst kærlighedsvarslet Benjamin bliver de mennesker, der skaber mulighed for, at syndefaldsmyten tolkes ind i en ny virkelighed, hvor menneskene ”nægtede at bøje sig” og ”begyndte at befolke verden med nye mennesker” (ibid.322). Ovenstående er alt sammen noget, der kan ses som et led i et forsøg på at omfortolke samt kreere en nyskabende stor fortælling.

9.6 Den grænseløse verden og teknologien

Igennem videnskabelige opfindelser og teknologiske fremskridt skulle verden være blevet mere klar og gennemskuelig og ikke mindst være blevet forbedret, hvilket dog ikke har formået at skabe mere tilfredshed og sammenhæng.⁹³ I *At fortælle menneskene* er udgangspunktet da også, at verden har ændret sig, men at der er kommet en ny, ”hvor alting skulle måles og forstås. Nu pillede man verden i stykker, undersøgte den med mikroskop og stopur. Heltene drog ud for at fjerne de gåder der fandtes, for at gøre verden klar og gennemskuelig” (ibid.121). Og ligesom den moderne verden er splittet og pillet i stykker med det formål at kunne forstå nærmest alle ting, er Tøgers verden

Jobs bog.

⁹² Teori p. 9-10 Indre splittelser har rødder helt tilbage i den tidligste kristne litteratur med troens sjælekamp i forhold til Gud og omverden.

⁹³ Sjøholm, (1990) p.70-74 mfl. Denne gennemgående utilfredshed skal ses i lyset af 1980'ernes politiske situation med ”kartoffelkur” og med borgerlige regeringer, herunder Poul Shlüter og Margaret Thatcher og ikke mindst Den kolde krig, som medvirkede til at skabe en deprimerende tilstand. Løsningen skulle findes ved håbet om en socialistisk revolution, som skulle ske ved computerafstemning – og via computeren kunne man skabe direkte demokrati - som faktisk gennemføres i *Værket* efter at byrådet har afskaffet sig selv – og erstattet af Bævlecød .

også gået i stykker og fremstilles i og for sig med både gådefulde og uigennemtrængelige teenagerproblemer:

”Verden er blevet for gådefuld, for uigennemtrængelig. *Jeg* har bevist det, men videnskabsmændene er jo kommet til det samme resultat, på en lidt mere omstændelig måde. De kan efterhånden kun beregne, at tingene ikke kan beregnes. De er henvist til at gætte og digte. Og dermed er vi nået til min epokegørende indsigt” (ibid.122).

I *værket* fremstilles verden netop ikke som en verden, der er blevet mere gennemskuelig ved moderne udvikling, hvilket blandt andet kommer til udtryk igennem Hans Kniepers ”neurorealistiske” eller ”psykopatveristiske” portrætbillede:

”På billedet[...]så man Peter på to krykker, der snarere syntes at trække ham ned end bære ham oppe, så hans to benstumper næsten kunne røre jorden. Hanne sad, på billedet, i sin egen tandlægestol med munden forvreden af vattamponer og en sugeslange hængende ud af den, samtidig med at hun borede sig selv i en tand i undermundens, tilsyneladende til sin egen store morskab” (ibid.77).

Verden er derimod pillet i stykker i Hanne og Peters Duebos dobbeltportræt, hvor vrangsidens af det moderne menneskes virkelighed anskues. Og som Hans Knieper ironisk udtrykker det senere, da han maler et ligeså psykopatveristisk maleri af en kvinde med et barn, viser folk gerne deres inderste, da de i virkeligheden ikke vil være overfladiske, men igennem et forherliget portræt gerne vil ”vise at de rummer noget dybere”(ibid.123). Det surrealistiske maleri bliver omtalt som en tidlig fase i Kniepers ”skizorealistiske stil”(ibid.77). Det skizofrene eller krakelerede moderne menneske bliver også illustreret i slutningen, hvor et forestående ragnarok fremstilles som yderste konsekvens af moderniteten:

”Han så det første menneske der krakelerede, dømt til at vandre frem og tilbage mellem to skikkelser[...]Derefter blev alle grebet af skrækken, frygten

for selv at sprække, ikke miste sig selv men at modtage sig selv fordoblet, for i stedet at måtte konkurrere med sig selv om retten til at befinde sig i sin krop” (ibid.317).

Og netop da mennesket ikke kan finde sammenhæng og helhed, er det hensat til at leve i længsel og afsavn og således drevet til ”systematisk at udrydde sig selv” (ibid.318).

I denne galskab ser Tøger flækkede mennesker, hvilket også indbefatter Tøgers egen far, som, efter en ulykke, hvor han har kørt en lille pige ned, påtager sig ansvaret for alverdens ulykker, der er forårsaget af mekaniske hjælpemidler. Og på arbejde igen efter sygeorlov kan han i sit storhedsvanvid ikke ”holde ud at se på alle disse apparater til død og ødelæggelse, som han var ansvarlig for” (ibid.118). Heri er der indbygget en kritik rettet mod teknologi og tekniske hjælpemidler. Det viser samtidig et menneske som symbol på en indre splittelse forårsaget af en ydre påtvungen virkelighed. Efterhånden erkender han dog nødvendigheden af at begrænse ansvaret i forholdet til andre mennesker. Imidlertid ender han endda med at finde en mening også i denne oplevelse, hvorfor han dermed kommet til den erkendelse, at livet uden lidelsen ville være uudholdeligt, og får dermed sat livet i perspektiv (ibid.119).

Tøger ser videre i billedstrømmen og ser ”flækkede mennesker søge sig selv, halve sjæle vride sig af mangel på helhed, halverede væsner hvis liv var savn, uskabninger henvist til længsel efter længsel” (ibid.318).

Et lignende eksempel på, hvordan mennesket i postmodernismen kan være splittet er pionerprojektet med de desperate mennesker fra Århus, som kaster sig ud i havet på jagt efter lykken og på flugt fra tomhedsfølelsen i byen. Her vises en samfundssatire, hvor det moderne menneske er desperat nok til at komme væk fra arbejdsløshed, desperation og usikkerhed og derfor lader sig spænde for en legevogn på vej ud i havet (ibid.261).

I modsætning hertil sidder publikum mageligt linet op langs stranden, hvilket er en tankevækkende parodi på det moderne menneskes kedsomhed, hvorfor klapstole, gøgl, slik, pølser og kikkerter indgår i sortimentet samtidig med, at de bliver underholdt af pionerprojektet. De desperate mennesker ude i havet er åbenbart blevet overbevist om, at ”på bunden af havet ventede dem og deres familie en lykkeligere tilværelse end den overfyldte by kunne byde dem” (ibid.263).

Elmer tegner her et idyllisk billede af den frugtbare banke, Bergelmer, som en blomstrende frugtbar oase med hårdtarbejdende, men tilfredse indbyggere...” (ibid.269).⁹⁴ Hermed stilles der spørgsmål til, hvad der gør folk lykkelige. I *værket* søges lykken enten af mangel på spænding, eller som illustreret af de ældre mennesker for kampens skyld, hvilket viser, at den moderne by og verden med de teknologiske vindinger og materielle goder ikke nødvendigvis gør mennesket lykkelig. Eller sagt på en anden måde er det måske snarere, ”at det moderne menneskes største problem er dets mangel på ædle problemer at kæmpe imod” (ibid.201). Der lægges således op til, at det er de menneskelige relationer, der giver livet mening, her i forståelsen af at kunne fortælle sin egen historie, hvilket de ulykkelige mennesker i Århus ikke har fundet ud af endnu i *At fortælle menneskenes* univers. Til gengæld har læseren fået en udfordrende opgave med at indse, at med den røde regn må man vænne sig til, ”at verden har ændret sig. Den vil ikke længere tros og gøres bedre. Den vil heller ikke måles og forstås. Den vil digtes. Det er os der skal skabe verden. Fortælle den” (ibid.122) - som led i et forsøg på at genskabe en stor fortælling.

10. Konklusion

Som de sidste afsluttende tilføjelser af specialet *En fortælling om fortællinger – om det fortalte postmodernistiske menneske* evalueres specialets målsætninger, som de formuleredes i indledningen. Hovedintensionen var at undersøge *At fortælle menneskenes* metafiktive kriterier, som de kommer til udtryk i de indledende analyser for at kulminere i selve metafiktionsanalysen. De metafiktive elementer genkendes primært ved polyfoni, legen med ord, de intertekstuelle referencer, ironi og parodi og det vellykkede eksperimenterende forsøg på at nedbryde traditionelle fiktionsformer, hvorfor de indledede formuleringer er blevet opfyldt.

Specialets analyser forholder sig i udpræget grad til de metafiktive træk, som viser sig ved den pluralistiske fremstilling med de mange upålidelige modsætningsfulde fortællere, de utallige små fortællinger og de mange genrer, som tilmed skaber fornyelse.

At fortælle menneskene skriver sig nemlig ind i en postmodernistisk tradition, hvor forholdet mellem fantasi og virkelighed tydeligvis er opløst - en sammensmeltning, der

⁹⁴ Sylvest, (1987) p. Her forstås som en indre ro, der har ligheder med et slags utopisk paradis - med den paradislignende virkelighedsflugt.

fremstår som et drømmekaos, hvor tankerne flyder vilkårligt, og som netop gør, at alt er muligt: ordene virker tilfældige, der berettes upålideligt, og det er muligt for fortællerne at skrive sig selv ind og ud af fortællingen og dermed demonstrere deres fortællermagt. Det skabende ord bliver, som mulighedernes ulidelige lethed, et nærmest ubegrænset fortællerkaos, hvor fortællerne i bogstaveligste forstand formår at skabe det, de nævner, hvorfor der ofte gribes ind i handlingens gang. Fortællingerne bliver fortalt ad absurdum, og virkeligheden vendes på hovedet, ikke mindst da de fortalte mennesker oplever galskab og unormaliteter med malariamyg og deformiteter af forskellig art. Og i et febrilsk forsøg på at komme ud af dette kaos søges der ihærdigt tilbage til fortiden, som det illustreres igennem mødet med urmennesket, en stræben efter at leve i Den Gamle By, og ved at menneskene i stigende grad er kopier af tidligere generationer, hvilket igen bliver en påmindelse om at reflektere over tilværelsen og måske endda hente kostbare ideer fra fortiden.

Igennem de stilistiske eksperimenter som et gennemgående træk, nedbrydes det postmodernistiske menneskes sproglige formuleringer, hvor en vanskabning er fortalt ind i rammen for at fortælle, at hvis det moderne menneske ikke længere husker at fortælle fortællinger, hvori også fortiden er integreret, så skaber det galskab og kaos. Eller rettere består selve vigtigheden i at fortælle, for holder vi op med det, så holder menneskene samtidig op med at eksistere, da vi kun er noget igennem fortællingen, som den udmøntes i fortællingernes magt i vores egen virkelighed, selv gennem rygter, hvor man både kan optræde som helt og skurk.

Det defekte menneske, i skikkelse af misfosteret Ikona, digter videre om, hvordan den polyfone moderne virkelighed skaber flersidige personligheder, som samtidig afspejler samtidens splittede mediebillede. Imidlertid kan de indre spaltninger, enten illustreret gennem Tøgers puerile krise eller som noget, der netop udspringer af galskaben i moderniteten, overvindes via sproget, hvilket så er det, de implicite fortællere paradoksalt nok magter at gøre. For netop med den store fortællings død, skabes der nu mulighed for noget nyt, hvilket sker med de mange kaotiske fortællinger, der danner en ny tilsyneladende sammenhængende fortælling. En fortælling om livet og døden med sammenføringen af Jaina og Andreas, enten set som livets vilkår eller som tilfældighedernes absurditet gennem Linas sammenkædning af ord. Men her gælder det, at hverken sammenføringen af kærligheden eller ord giver sammenhæng i traditionel

forstand. I stedet gives der en anderledes nyfortolkende og fragmenteret, dog sammenhængende fortælling, som på en overdreven, men tankevækkende måde fungerer som en slags ”parodi på parodi”, herunder også kritik af litteraturteori..

I specialet blev det nævnt, at *værket* indeholder et svimlende antal fortællinger, genrer og temaer, og at det bliver op til læseren at stykke fortællingerne sammen. Men selv om man til tider kan blive mere eller mindre desorienteret, så er det netop det indviklede netværk af fortællinger, der gør, at man ikke kan lade være med at læse videre. For der bliver nemlig skabt et spændende og udfordrende puslespil, hvor læseren, i den ellers ræsonnerende og distancerende fremstilling, vurderer karaktererne og finder de egentlig flade og afskrællede fortalte mennesker gennemsyret med en ironisk og humoristisk lune. Fascinationen og nysgerrigheden efter at vide mere i det fiktive, samfundssatiriske og bibelkritiske Århus er drivkraften bag fortællingernes forførelse. Og i et forsøg på at sprænge de ellers faste rammer, som mennesket oplever i den postmodernistiske virkelighed, afprøves og parodieres de utallige genrerformer, hvilket har en frigørende effekt, der giver mulighed for at revurdere sin egen tilværelse ud fra nye synsvinkler. Det er netop den metafiktive leg med fortællingen, som sætter menneskets livsbetingelser i perspektiv.

11. English Summary

The title of this extended essay, *A story about stories – about the told postmodernist human*, tells pretty much what this work is all about. In *A story about stories* there is an extreme consciousness of the language including the playing relationship between fiction and reality, which affects the reader, who is thus being led into a narrative universe written by one of the major postmodernist Danish authors, Svend Åge Madsen.

A story about stories is about the various expressions of the metafiction, however, the term is complex, and the variety of facets requires a definition. The part about metafiction is primarily based on two articles *What is metafiction and why are they saying such awful things about it?* by Patricia Waugh and *Historiographic Metafiction* by Linda Hutcheon. Both articles appear in *Metafiction* (1995) by Mark Currie, who is, however, critical of Waugh’s and Hutcheon’s narrowing of the term, and like Jansson in *Postmodernism och metafiktions i Norden* (1995) and Gemzøe in *Metafiktions mangfoldighed* (2001) it is emphasised that metafiction is not a new phenomenon.

The introductory analyses are represented by the method, which may identify the narrative universe and points to the metafictional aspects included in the genre analysis based on Gunhild Agger in *Fra Piazza del Popolo og fortællingen som genre* (1994), Anker Gemzøe in *Konferencen som og om fortælling* (2004) and Svend Åge Madsen in *Fortællingen om fortællingen om fortællingen* (2004), the narrative technique analysis by Dorrit Cohn in *Transparent Minds*, (1983) and the unreliability analysis by James Phelan and Mary Patricia Martin in *Weymouths' lektioner: Homodiegesis, upålidelighed, etik og Resten af dagen* (2004). In this context the many genres and the many unreliable narrators, who have access to the interior of the many characters, become a metafictional feature. Thus the definitions are illustrated both by a theoretical and a practical part, and in this way the extended essay is divided into two separate parts – theory and analysis.

It is the novel *At fortælle menneskene* (1989) by Svend Åge Madsen, which is the focus of this analysis. The very title contains something, which is especially metafictional as Madsen is capable of narrating stories to the human being, but at the same time also of creating the human being. First of all there are stories about Sverre, Tøger, Ikona and Jann/Jaina, who pass information on about the countless characters appearing in the story. In that way the story is to a great extent about telling stories. And by means of the complex network of stories, Madsen is capable of focusing on the importance of the story – and especially the force of the story. At the same time he really plays with the relationship between fiction and reality, and in this way it is argued that we are only the story, which we tell ourselves, and that the human being exists through the story with reputations for better or for worse.

Here it becomes relevant to ask the question whether the stories of people from Århus are then told in the way, for which the scene is being laid through the title. Although the characters in the story are personified by means of the narration and are even in a position to develop in Madsen's other works, we never get to know them properly after all. The people from Madsen's strange Århus are precisely not narrated in a traditional way, but in an exfoliated, postmodernist way. In stead the aim is to provoke the reader and to make him think and philosophize over the text. However, it may be a hard job to piece together the broken fragments, here in the meaning of the small stories – if not to the big story, then to a fairly coherent sequence of events.

12. Litteraturliste

12.1 Faglitteratur

- * Agger, Gunhild, (1994) *Fra Piazza del Popolo og fortællingen som genre*, K&K, Forlaget Medusa
- * Andersen, Claus Esmann, *Narrative deduktioner i Svend Åge Madsens At fortælle menneskene*, (1999), Prismer
- * *Bibelen*, (1992), Autoriseret af Hendes Majestæt Dronning Margrethe II, Det Danske Bibelselskab
- * Bondebjerg, Ib, (1988), *Den postmoderne mediepopulisme*, (Red.) Jensen, Lise Busk, *Det synlige og det usynlige*, Kultur & Klasse 62, 16 årgang nr.2, Medusa
- * Cohn, Dorrit, (1978/1983) *Transparent Minds- Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press
- * Currie, Mark, (Red), (1995), *Metafiction*, Longman
- * Dalgaard, Niels, (1996) *Dage med Madsen eller Livet i Århus*, Museum Tusulanums Forlag
- * Dalgaard, Niels, (1989) *Fra tekst til fortælling- Svend Åge Madsen og Science fiction*, Cirkel serien nr.15
- * Dalgaard, Niels, (2002- Vol: Hæfte 6), *Hvordan jeg er blevet den man er*, Tidsskrift: Apparat
- * Emborg, Gert og Sørensen Ivan, (1994) *Skumhedens tid- 90'ernes eksistentielle fortælling*, Dansklærerforeningen
- * Fibiger, Johannes (Red), (1996) *Litteraturens veje*, Gads forlag
- * Gemzøe, Anker, (1996, maj) *Villy Sørensen og Svend Åge Madsen*, Dansk Noter
- * Gemzøe, Anker, (1997), *Metamorfoser i Mellemtiden- Studier i Svend Åge Madsens forfatterskab 1962-1986*, Forlaget Medusa
- * Gemzøe, Anker, (2001) *Metafiktionens mangfoldighed, Metafiktion- selvrefleksionens retorik*, (Red) Gemzøe mfl., Forlaget Medusa
- * Gemzøe, Anker, *Konferencen som fortælling*, (2004), *Fortællingen i Norden efter 1960*, (2004), (Red) Gemzøe mfl. Aalborg Universitetsforlag
- * Hutcheon, Linda, (1995) *Historiographic Metafiction*, Currie, Mark, (1995) *Metafiction*, Longman

- * Jacobsen, Jørn, (2006) *Danske forfatterskaber 3- 1950-1985. Fra modernisme til postmodernisme*, Systime
- * Handesten, Lars og Zerlang, Martin (mfl.), (2007) *Dansk litteraturs historie, Bind 5: 1960-2000*, Gyldendal/Nordisk Forlag
- * Hansen, Ib Fischer, (Red), (2001) 6.udgave, *Litteratur håndbogen 1- litteraturhistorisk oversigt*, Gyldendal
- * Jansson, Bo G, (1995), *Postmodernism och metafiktio n i Norden*, Litteratur æstetik sprog. Nr.19 12. årgang, december, 1995
- * Jensen, Klaus Bruhn (Red),(1997) *Dansk mediehistorie, Bind 3: 1960-1995*, Samleren
- * Kieler, Benedicte og Mortensen, Klaus (Red), (1999), *Litteraturens Stemmer- Gads Danske Forfatterleksikon*, Gads Forlag
- * Madsen, Svend Åge, (1992-01-24) *Den eksistentielle fortælling eller: Det særligt danske*, Weekendavisen
- * Madsen, Svend Åge, (2004) *Fortællingen om fortællingen om fortællingen*, (2002) *Fortællingen i Norden efter 1960*, (2004),(Red) Gemzøe mfl. Aalborg Universitetsforlag
- * Mai, Anne-Marie, (1994), *Prosa fra 80'erne til 90'erne*, Borgen
- * Nerheim, (1995) *Filosofiens historie – fra Sokrates til Wittgenstein*, Politikens Forlag
- * Nielsen, Erik Skyum, (1982) *Modsprogets proces*, Arena, Nørhaven Bogtrykkeri a/s Viborg
- * Phelan, James og Martin, Mary Patricia, uddrag fra ”The Lessons of Weymouth: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and Remains of the Day, i David Herman (Red.) (1999), *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus: Ohio State University s. 89-104, (1999), ”Weymouths” *lektioner: Homodiegesis, upålidelighed, etik og Resten af dagen*”, Iversen, Stefan og Nielsen, Henrik Skov, (Red), (2004), *Narratologi*, Aarhus Universitetsforlag
- * Rasmussen, Henrik, Jakobsen, Kamilla Hygum og Berman, Jeanne(Red) (2005/1999) *Litteraturens stemmer - Gads litteraturleksikon*, Gads Forlag
- * Shklovsky, Viktor, (1929, 1991), *Theory of Prose*, Dalkey Archive Press
- * Stjernefelt, Frederik, (1995) *Postmodernisme og Dekonstruktivisme*, (Red) Rahbek, Birgitte, *Når mennesket undrer sig- vestlige tanker gennem 2500 år*, Centrum

- * Sylvest, Ove, (1987), *Det litterære Karneval- den groteske realisme i nyere danske romaner*, Odense Universitetsforlag
- * Søholm, Ejgil, (1990) *Ordkvartetet Århus*, Trykt hos Arthur Hvilsted, Århus
- * Waugh, Patricia, (1995) *What is metafiction and why are they saying such awful things about it*, Currie, Mark, (1995) *Metafiction*, Longman
- * Ørum, Tania, (1988), *Hvor er hvor vi så henne?- om postmodernisme og feminisme*, (Red) Jensen, Lise Busk (mfl.) *Det usynlige og det usynlige*, Kultur 6 Klasse 62, 16.årgang nr. 2- november 1988, Medusa

12.2 Svend Åge Madsen:

- Besøget, (1963) Gyldendal
- Lystbilleder – uroman, (2.udgave 1972,1964), Gyldendal
- otte gange orphan, (2.udgave, 2003, 1965) Gyldendal
- Tilføjelser, (1967)Gyldendal
- Liget og lysten, (1968)Gyldendal
- Tredje gang så tager vi ham..., (1969)Gyldendal
- Maskeballet, (1970) Gyldendal
- Sæt verden er til, (1971) Gyldendal
- Dage med Diam eller livet om Natten, (1972) Gyldendal
- Jakkels vandring, (1974)Gyldendal
- Tugt og utugt i mellemtiden, (5.udgave, 1998, 1976) Gyldendal
- Hadets bånd, (1978)Gyldendal
- Se dagens lys, (2.udgave, 2006, 1980) Gyldendal
- Af sporet er du kommet, (4.udgave, 2000, 1984) Gyldendal
- Lad tiden gå, 3. udgave, (3.udgave, 2000, 1986) Gyldendal
- Slægten Laveran, (4.udgave, 2000, 1988) Forlaget Hovedland
- At fortælle menneskene, 4.udgave, (2005), (1989) Gyldendal
- Mellem himmel og jord, (1990) Gyldendal
- Edens gave, (3.udgave, 1995, 1993) Gyldendal
- Syv aldres galskab, (3.udgave, 1998, 1994), Gyldendal
- Kvinden uden krop, (1996), Gyldendal
- Finder sted, (2.udgave, 2000, 1998) Gyldendal
- Genspejlet, (1999), Gyldendal
- Nærvær og Næsten - Tomas Fants familiekroniker, (2.udgave 2002, 2000)Gyldendal
- Den ugudelige farce, (2002), Gyldendal
- De gode mennesker i Århus; Læselysten (2003) Forlaget Bindslev
- Ude af sit gode skind – og andre noveller (2004) Gyldendal
- Levemåder: roman, (2004) Gyldendal
- Det syvende bånd, (2006), Gyldendal
- Manden der opdagede at han ikke eksisterede, (2007)Gyldendal

12.3 Anmeldelser

- * Andersen, Hans, (9.11.1989) *Svend Åge Madsens lykkelige løbske veje*, Jyllandsposten
- * Barfoed, Niels, *Af Madsen fortælles man gerne*, (9.11.1989), Politikken
- * Kistrup, Jens, (9.11.1989) *Af ord er du kommet*, Berlingske Tidende
- * Rathlou, Allan Holstein, (1989), *Svend Åge Madsen, At fortælle menneskene*, Kritik
- * Raahauge, Anders, (9.11.1989), *De tusind trådes by*, Kristeligt Dagblad
- * Søholm, Ejgil, (9.11.1989) *Så er verden til igen*, Information
- * Tøjner, Poul Erik, (10.11.1989), *Netværk*, Weekendavisen
- * Aarre, Jes (1989/1990), *Madsens sataniske vers*, Standart nr. 5,

12.4 Internetadresse:

- * Gemzøe, Anker: *Pontoppidans polyfoni i Nattevagt* (opdateret 17.4.2008),
<http://www.henrikpontoppidan.dk/text/seclit/secartikler/gemzoe.html> (29.5.08)
- * Gemzøe, Anker, (2008) *På liv og død*, Kulturkapellet, foreningen for kunst og kultur,
<http://www.kulturkapellet.dk/omkulturkapellet.php> (29.5.08)
- * Jensen, Thorbjørn Hertz og Bundsgaard, Jeppe, (1996), *Om fortælling og tid i Svend Åge Madsens forfatterskab*, <http://hjem.get2net.dk/JeppeB/litterat/svendage.htm> (29.5.08)