

***Moon Palace* – En analyse af
Paul Austers værk som
narrativ og metafiktiv
konstruktion**

Af: Troels Poulsen

Vejleder: Bo Jørgensen

Kursus: Fortælleren og fortællingen

Januar 2008

<u>Vejleder: Bo Jørgensen.....</u>	<u>1</u>
<u>1. Indledning.....</u>	<u>3</u>
<u>2. Narrativ analyse af Moon Palace.....</u>	<u>4</u>
<u>2.1 Dorrit Cohns teori om narrative teknikker i retrospektive førstepersonsfortællinger.....</u>	<u>4</u>
<u>2.2 Den narrative komposition i Moon Palace.....</u>	<u>5</u>
<u>2.3 Eksistentiel ungdomskrise – Marco og sulteprojektet.....</u>	<u>6</u>
<u>2.4 Thomas Effing og det vilde vesten.....</u>	<u>8</u>
<u>2.5 Melodramatisk samling af trådene.....</u>	<u>10</u>
<u>3. Moon Palace som metafiktiv konstruktion.....</u>	<u>12</u>
<u>3.1 Teoretiske overvejelser om metafiktion.....</u>	<u>13</u>
<u>3.2 Marco i fiktionens verden – Intertekstualitet i Moon Palace.....</u>	<u>13</u>
<u>3.3 Marco og bevidstheden om sprog og virkelighed.....</u>	<u>15</u>
<u>3.4 Indlevelse i et andet menneskes fortælling.....</u>	<u>16</u>
<u>3.5 Moon Palace som litterær konstruktion.....</u>	<u>18</u>
<u>4. Konklusion.....</u>	<u>20</u>
<u>5. Litteraturliste.....</u>	<u>21</u>

1. Indledning

Da Paul Austers roman *Moon Palace* blev udgivet i 1989, var forfatteren allerede vidt berømt for sine tre New York-værker, *City of Glass*, *Ghosts* og *The Locked Room*, der i 1987 blev udgivet samlet som *The New York Trilogy*. Trilogien var i høj grad præget af metafiktive og abstrakte fortælle tekniske eksperimenter, og set i relation til denne narrative radikalitet kan *Moon Palace* ved første øjekast virke som en tilbagevenden til en mere konventionel fortælleform. Romanen er en retrospektiv førstepersonsfortælling, hvor fortælleren Marco beretter om de år i hans ungdom, der blev fundamentale for hans efterfølgende liv. Samtidig indeholder romanen dog lige som *The New York Trilogy* klare selvreferentielle aspekter, og gennem værkets metafiktive niveauer tematiseres forholdet mellem fiktion, fortælling og virkelighed.

Formålet med denne opgave er at undersøge samspillet mellem den retrospektive førstepersonsfortælling og de metafiktive dimensioner i *Moon Palace* og dette samspils betydning for romanens samlede udsagn.

Første del af opgaven består af en narrativ analyse af *Moon Palace* som retrospektiv førstepersonsfortælling. Her tager jeg udgangspunkt i Dorrit Cohns teori om narrative teknikker i retrospektive førstepersonsfortællinger, i enkelte genrebetragtninger samt narrative grundbegreber som sjuzet og fabula. I anden del af opgaven giver jeg på baggrund af den narrative analyse en karakteristik af værkets metafiktive dimensioner, primært med udgangspunkt i en metafiktiv typologi opstillet af Anker Gemzøe.

2. Narrativ analyse af *Moon Palace*

2.1 Dorrit Cohns teori om narrative teknikker i retrospektive førstepersonsfortællinger

I kapitlet om narrative teknikker i retrospektive førstepersonsfortællinger i Dorrit Cohns værk *Transparent Minds* beskæftiger Cohn sig med førstepersonsfortællere af homodiegetisk karakter.

Det er altså fortællere, der er en del af den fortælling, de selv beretter, og netop derfor kan Cohn anskue jeget som spaltet op i et fortællende og et oplevende jeg (narrating and experiencing self).¹

Det fortællende jeg beretter om de fortidige hændelser, mens det oplevende jeg er den yngre version af jeget, som der fortælles om. Et centralt narrativt spørgsmål bliver derfor, hvordan det fortællende jeg forholder sig til sit eget yngre jeg:

”To one side there is the enlightened and knowing narrator who elucidates his mental confusions of earlier days (...) To the other side there is a narrator who closely identifies with his past self, betraying no manner of superior knowledge(...)”²

Disse to narrative yderpunkter svarer til de narrative strategier, som Cohn betegner som hhv.

’dissonant narration’ og ’consonant narration’³. I en dissonant narration beretter det fortællende jeg med fuldt overblik over handlingsforløbet og benytter denne viden til at distancere sig fra sit yngre jeg. Consonant narration er derimod karakteriseret ved, at distancen mellem det fortællende og det oplevende jeg slet ikke markeres.

De to begreber har dog også konsekvenser for struktureringen af det enkelte værk, bl.a. i forbindelse med informationsøkonomi. I et værk præget af dissonant narration vil vi som læsere for det meste besidde en større viden end det oplevende jeg, fordi en del af formålet med en sådan fortællestrategi netop kan være at udstille det oplevende jeks fejlslutninger i den givne situation. I en consonant narration er vores informationer derimod hele tiden begrænset af det oplevende jeks vidensniveau i situationen. De fleste retrospektive førstepersonsfortællinger består dog af en blanding af dissonant og consonant narration⁴, og Cohn eksemplificerer og raffinerer da også sin teori meget grundigt igennem en række konkrete værkanalyser.

¹ Cohn 1978, p. 143

² Cohn 1978, p. 143

³ Cohn 1978, p. 145 & p. 153.

⁴ Cohn 1978, p. 158

2.2 Den narrative komposition i *Moon Palace*

”It was the summer that men first walked on the moon. I was very young back then, but I did not believe there would ever be a future.”⁵

I *Moon Palace* ser det fortællende jeg, Marco Stanley Fogg, tilbage på sit yngre oplevende jeg, og allerede i disse første linjer etableres et retrospektivt fortælleperspektiv præget af dissonant narration. En klar erfaringsmæssig distance mellem Marco som fortællende og oplevende jeg markeres. Den unge Marco bliver tilskrevet en naiv desillusion, fordi Marcos fortællende jeg netop befinder sig i den fremtid, som hans yngre jeg ikke tror på eksistensen af.

Ud fra referencen til månerejsen kan fortællingens begyndelse placeres til sommeren 1969, og i de efterfølgende linjer skitseres fortællingens forløb helt frem til en begivenhed, der først finder sted på værkets allersidste sider:

”From then on, strange things happened to me. I took the job with the old man in the wheelchair. I found out who my father was. I walked across the desert from Utah to California.”⁶

Den fortællende Marco viser altså fra starten et panoramisk overblik over fortællingen, men informationsøkonomisk set er punktnedslagene bevidst så fragmenterede, at vi aldrig ville kunne forudse fortællingens utrolige udvikling. I citatet nævner Marco eksempelvis ikke sammenhængen mellem den gamle mand i rullestolen og faderen, så da faderen over 200 sider senere dukker op på scenen, er overraskelsesværdien intakt.

Ud fra det panoramiske overbliksbillede kan vi desuden udlede fortællingens fremadskridende forløb. I den narrative analyse er det relevant at skelne mellem grundbegreberne ’sjuzet’ og ’fabula’. Ved begrebet sjuzet forstås den eksplicite rækkefølge, hvorpå de enkelte begivenheder præsenteres i et givent værk, mens begrebet fabula henviser til den bagvedliggende kronologiske sammenhæng, som de fremstillede begivenheder refererer til.⁷

I *Moon Palace* kan sjuzet’et anskues som den fortællende Marcos elliptiske fremstilling af perioden fra hans eksistentielle krise i New York i sommeren 1969, til han rammer vestkysten i Californien den 6. januar 1972. I løbet af denne periode har Marco fået kendskab til både sin farfars og sin faders historie, og vi kan derfor rekonstruere fabulaen til en kronologisk fortælling over tre generationer. *Moon Palace* består overordnet set af tre dele, der har sit centrum i hvert

⁵ Auster 1989, p. 1

⁶ Auster 1989, p.1

⁷ Brooks 1984, p.12

generationsportræt. Samtidig er der en kærlighedshistorie, der forløber kontinuert over de tre dele. På paradoksalt vis udgør de to fortællinger om de to tidligere generationer afsluttede fortællinger i Marcos overordnede fortælling, fordi Marco ikke bare når at møde sine to familiemedlemmer, men også at miste dem igen. Det er derfor vigtigt at tolke de to fortællinger i relation til Marcos udvikling:

”That was a long time ago, of course, but I remember those days well, I remember them as the beginning of my life.”⁸

Den klassiske retrospektive førstepersonsfortælling er ofte karakteriseret ved, at fabulaen er det forløb, der leder frem til og er konstituerende for det fortællende jeks situation ved fortællertidspunktet. Ovenstående linje kunne fra starten antyde, at dette også er tilfældet i *Moon Palace*, men vi kan på ingen måde kan føre fabulaen frem til den fortællende Marcos situation, fordi fortællingen stopper brat ved kanten af den Californiske kyst omkring 14 år før fortællertidspunktet.

2.3 Eksistentiel ungdomskrise – Marco og sulteprojektet

Når Marco i værkets første linjer placerer fortællingens begyndelse til sommeren, hvor månerejsen fandt sted, peger det på værket som konstruktion. Månen er det altoverskyggende motiv i romanen, og derfor er referencen til månerejsen bevidst placeret i åbningslinjerne, selvom det reelt først er 26 sider senere, vi når frem til sommeren 1969. På cyklisk vis vender åbningslinjerne her tilbage i let forandret form:

”So began the summer of 1969. It seemed almost certain to be the last summer I spent on earth.”⁹

I den fase, der går forud for sommeren 1969, får vi oprullet Marcos forhistorie i en stærkt fragmenteret form. Den afgørende hændelse i denne fase er især onklen Victors død, der efterlader Marco helt uden familie. Onklens død kaster Marco ud i en eksistentiel krise, der gør, at han ved sommeren 1969 bogstaveligt talt rammer et nulpunkt. Marco har siden onklens død levet at sælge ud af onklens 76 kasser med bøger, der ellers har udgjort møblelementet i lejligheden, som Marco bor i. Den sidste kasse sælger Marco samtidig med månelandingen, hvilket ikke kunne ikke forekomme

⁸ Auster 1989, p.1

⁹ Auster 1989, p.27

mere konstrueret. Mens Marco altså må sande fiktionens rent fysiske begrænsninger, sprænger hans amerikanske landsmænd rammerne for, hvad man havde troet muligt uden for fiktionen. Samtidig bliver månen et ledemotiv i forhold til Marcos isolation, idet hans lejlighed ligesom månelandskabet ligger øde hen:

”My apartment was bare now, but rather than discourage me as I had thought it would, this emptiness seemed to give me comfort.”¹⁰

Isoleret set kan citatet ses som et eksempel på consonant narration, fordi den fortællende Marco imiterer sit yngre jeks tanker i situationen. Omvendt er hele sammenfaldet mellem den øde lejlighed og månelandingen så konstrueret, at det nærmest ikke giver mening at tale om andet end dissonant narration. Den fortællende Marco er da også fra distancen i stand til på lettere ironisk vis at vurdere sin egen beslutning om ikke at foretage sig noget:

”With all the fervor and idealism of a young man who had thought too much and read too many books, I decided that the thing I should do was nothing: my action would consist of a militant refusal to take no action at all.”¹¹

Marco fører sin beslutning så langt ud i livet, at han rent faktisk er ved at sulte ihjel. Når den fortællende Marco i citatet helt konkret nævner, at projektet er et udslag af for meget læsning, er det samtidigt oplagt at søge efter intertekstuelle referencer. En mulig reference er Knut Hamsuns *Sult* fra 1890, som Auster netop skrev om i sit essay *The Art of Hunger* fra 1970. Både *Moon Palace* og *Sult* beskriver en forestilling om at leve i en storby uden at tage de nødvendige hensyn til kapital og kroppens fysiske begrænsninger. Der refereres ikke direkte til *Sult* i *Moon Palace*, men de to værker har flere lighedspunkter. I *Moon Palace* er det indgående beskrevet, hvordan Marco sælger alle sine litterære værker til den griske antikvar Chandler,¹² og dette har sin klare parallel til *Sult*, hvor jeget adskillige gange må ydmyge sig over for pantelåneren.¹³

En anden parallel er sultens indvirkning på de to hovedkarakterer. I *Sult* går jeget rundt og udgiver sig for diverse personer og forsøger at skjule sin fattigdom, hvilket i *Moon Palace* modsvares af en

¹⁰ Auster 1989, p.31

¹¹ Auster 1989, p.20

¹² Auster 1989, p.22-23

¹³ Hamsun 1890, p.85

række scener, hvor fantasien på grund af sulten har fået overtaget i Marcos sind. Et eksempel er scenen, hvor Marco undskylder lejlighedens stand overfor viceværten:

”My decorator has been on vacation’, I said. ‘We were planning to do the walls in robin’s egg blue, but then we weren’t sure if it would match the tile in the kitchen.(...)”¹⁴

Hvor jeget i *Sult* overnatter i parker rundt omkring i Christiania, ender Marcos sulteprojekt med en hjemløs tilværelse i Central Park i New York. En markant forskel på de to værker er imidlertid den medmenneskelige dimension i *Moon Palace*, idet Marco bliver hjulpet ud af isolationen af sine venner Kitty og Zimmer. Samtidig er der så oplagt en fortællende bevidsthed, der tolker begivenhederne i *Moon Palace*, hvilket slet ikke er tilfældet i *Sult*, som Dorrit Cohn netop nævner som det mest radikale eksempel på en retrospektiv førstepersonsfortælling med gennemført consonant narration.¹⁵ I *Sult* er vi hele tiden fanget i det oplevende jags bevidsthed, mens den fortællende Marco i *Moon Palace* er i stand til at se tilbage på begivenhederne med en næsten patetisk taknemmelighed overfor sine venner:

”I was not aware of it at the time, of course, but knowing what I know now, it is impossible for me to look back on those days without feeling a surge of nostalgia for my friends.”¹⁶

Kitty og Zimmers gerning har dog ikke kun betydning for den fortællende Marco set i det retrospektive perspektiv. Gerningen bliver ligeledes konstituerende for det handlingsforløb, der følger efter, fordi Marco her tager afstand til sin egen selvcentrerede opførelse. Samtidig indleder han efterfølgende et forhold til Kitty, hvilket giver ham andet at tænke på end sig selv. ”From total selfishness, I resolved to achieve a state of total selflessness”¹⁷, vurderer han, og netop denne ændring i hans sind fører til, at han tager jobbet hos den gamle Thomas Effing i rullestolen.

2.4 Thomas Effing og det vilde vesten

Fra Marcos eksistentielle ungdomsfortælling i første del bliver vi med Effings historie om sine unge dage inddraget i en fortælling, der bedst kan karakteriseres som et ekstremt underholdende stykke

¹⁴ Auster 1989, p.44

¹⁵ Cohn 1978, p.155

¹⁶ Auster 1989, p.49

¹⁷ Auster 1989, p.71

pulplitteratur. Effing er som karakter gådefuld, og et grundmotiv er hans tilsyneladende blindhed:

”There were moments when I was convinced that it was all a bluff and that he could see as sharply as I did; at other moments, I became just as convinced that he was totally blind.”¹⁸

Vi får aldrig fortalt omstændighederne omkring Effings mistede syn, og senere advarer han ligefrem Marco om ikke at tage noget for givet, når det gælder en person som ham.¹⁹ På trods af det manglende syn lader Effing til at besidde en næsten overnaturlig evne til at have kontrol over verden omkring sig, hvilket eksempelvis illustreres af hans millimeterpræcise overblik over sine bøgers placering på reolhylden.²⁰

Effings livshistorie er som personen Effing fanget i denne dialektik mellem præcision og ubestemmelighed. Han beretter i sin fortælling om møder med adskillige eksisterende historiske personer²¹, men det, der er kernen i fortællingen, hans eget identitetsskift fra at være maleren Julian Barber til at blive Thomas Effing, kan på ingen måder dokumenteres. Med Effings fortælling udsættes vi samtidig for noget af et scenskift:

”That’s where they shoot all those cowboy-and-indian movies, the goddamned Marlboro man gallops through there on television every night. But pictures don’t tell you anything about it, Fogg. It’s all too massive to be painted or drawn; even photographs can’t get the feel of it.”²²

Referencen til amerikanske westernfilm i citatet er ikke tilfældig. Det geografiske fokus flyttes med Effings fortælling fra storbyen New York til de vilde vestamerikanske landskaber, kronologisk foretages et spring tilbage til starten af det 20. århundrede med centrum i året 1916, og gennemæssigt har Effings historie netop mange træk til fælles med westerngenren. Citatet illustrerer samtidig en markant forskel i stil i forhold til Marcos fortælling, idet man mærker, hvordan Effing i sin mundtlige overlevering dyrker fandenivoldskheden og overdrivelsen. Westerngenren er en klassisk maskulin genre, og dette lever Effings fortælling op til. Hvor Marcos fortælling var præget af passivitet, er Effings præget af handlekraft, idet han eksempelvis i sin periode i eksil i en hule i det øde Vestamerika er i stand til at nedkæmpe en røverbande på egen hånd. At han ifølge

¹⁸ Auster 1989, p.106

¹⁹ Auster 1989, p.108

²⁰ Auster 1989, p.107

²¹ Jf. Algreen-Petersen 1997, p. 38-39

²² Auster 1989, p.152-153

fortællingen både besad slagkraft og store maleriske evner i sine unge dage, kunne samtidig ikke stå mere i kontrast til hans situation på fortælletidspunktet, hvor han netop er blind og sidder i rullestol. Det er imidlertid kun den første del af Effings fortælling, vi får overleveret med hans egne ord. Anden del er Marcos referat af den resterende fortælling, som han gengiver i nærmest objektiv form i tredjeperson. Indimellem benytter Marco dog også chancen til at spejle sin egen fortælling i Effings, idet begge fortællinger tematiserer isolation og ensomhed, helt konkret illustreret af analogien mellem fundet af Marco i hulen i Central Park og Effings liv i hulen i vildmarken.²³ Effings fortælling er dog mærkbart mere ekstrem, og da Marco efter hans død som aftalt skal udgive fortællingen som nekrolog, rådes han da af objektive bedømmere også til at udgive den under betegnelsen fiktion.²⁴

2.5 Melodramatisk samling af trådene

Før Marcos møde med Effings fortabte søn Solomon Barber står Effings historie som en løsrevet fortælling i *Moon Palace*. Det højst mærkværdige sammentræf, at Barber er Marcos fader, får dog trådene i *Moon Palace* til at samles, idet vi med Barber som 'the missing link' kan rekonstruere fabulaen til én mærkværdig fortælling strækkende sig over tre generationer. De tre fortællinger spejler samtidig hinanden. Hvor Marco levede i isolation i storbyen og Effing alene i det øde Vestamerika, har hele Solomon Barbers liv været en ensom nomadetilværelse mellem flækker i mindre amerikanske stater. Omvendt gør en række modsætningsforhold sig gældende fortællingerne imellem. Marco er den fantaserende litterat, Effing den skabende kunstner og Barber den konkrete historiker. Samtidig var Marco i sin fortælling præget af passivitet og underernæring, Effing i sin fortælling viljestærk og handlekraftig, mens Barber i sin fortælling er enorm og klodset. Barbers fortælling er da også yderst miserabel, idet den på følelsesladet vis handler om fysisk abnormitet, tab af kærlighed og savnet af en fader.

Der er noget melodramatisk over Barbers historie, og dette melodramatiske element går tydeligt igen i hele den narrative konstruktion omkring Marcos møde med Barber. Melodramaet, som det fremstilles hos Peter Brooks i *The Melodramatic Imagination*, er karakteriseret ved at være en stiliseret og excessiv genre, hvor karaktererne på overdreven vis krænger deres inderste følelser ud.²⁵ Genren tager udgangspunkt i realismen, men samtidig er hver enkelt situation helt bevidst så konstrueret med henblik på maksimal emotionel effekt, at realismen nedbrydes. I *Moon Palace* er

²³ Auster 1989, p.179

²⁴ Auster 1989, p.225

²⁵ Brooks 1976, p.3

dette særligt evident i scenen ved moderen Emilys gravsted, hvor der spilles på alle melodramatiske tangenter. Først er der Marcos tårer ved gensynet med moderens gravsted. Dernæst er der Barbers tårer over at stå ved gravstedet for den kvinde, han elskede. Ud fra Barbers grådkvalte ord finder Marco ud af, at Barber elskede hans mor, og hans vrede over at opdage sammenhængen så sent er så udtalt, at Barber i skræk bevæger sig væk fra ham og ved et uheld falder i en åben grav. Det hele er en så stiliseret konstruktion, som det kan blive: I samme øjeblik, som Marco finder sin fader, forsvinder han for hans øjne ned i en grav. Hertil kommer hele den narrative konstruktion op til scenen, hvor vi som læsere indtager en bedrevidende position i forhold den oplevende Marco, fordi den fortællende Marco allerede har foregrebet handlingen og afsløret opdagelsen. Effekten af denne narrative konstruktion er, at vi i stedet for at blive overraskede i scenen er helt fokuseret på Marcos emotionelle respons:

”Barber had loved my mother. From this single, incontestable fact, everything else began to move, to totter, to fall apart – the whole world began to rearrange itself before my eyes. He hadn’t come out and said it, but all of a sudden I knew. I knew who he was, all of a sudden I knew everything.”²⁶

Denne konstruktion kan have ligheder med filmmelodramaet, der ifølge filmteoretikeren David Bordwell netop er karakteriseret ved, at vi hele tiden har et overskud af viden i forhold til hovedkaraktererne, og derfor aldrig er i tvivl om årsagen til deres emotionelle reaktion.²⁷ Fordi den fortællende Marco i *Moon Palace* foregriber sin fortælling i den grad, han gør, er vi ikke blot opmærksomme på den emotionelle effekt som i citatet, men også på de fejl, han begår. Raseriet i ovenstående scene er eksempelvis en fejl, vi gennemskuer, fordi Marco allerede har fortalt om Barbers kvaler ved at skulle fortælle Marco sandheden. Marco mister derfor sin fader, men mister i denne sidste fase af romanen også selv en mulighed for at blive fader, da Kitty bliver gravid og ønsker en abort:

”The baby was my chance to undo the loneliness of my childhood, to be part of a family, to belong to something that was more than myself (...)”²⁸

²⁶ Auster 1989, p.283

²⁷ Bordwell 1985, p.70

²⁸ Auster 1989, p.272

Konsekvensen af aborten bliver, at Marco skilles fra Kitty. Hele afslutningsdelen af romanen bliver derfor et ekstremt fortættet forløb, der i stedet for forening kommer til at handle om savn og tab. Tilbage for Marco er der til sidst kun at finde Effings malerier i hulen, hvilket hurtigt viser sig umuligt, da hele området er blevet til et vandreservoir. Marco finder altså ingen dokumentation af Effings fortid, og ironisk nok må han sande, at Effing ikke fik udryddet alle røvere på egnen. Mens han sejler rundt på reservoiret over Effings hule, bliver hans bil med arven fra Barber stjålet, og de penge Effing i sin tid stjal fra de lokale røvere dermed leveret tilbage. Hermed ender Marco ved det nulpunkt, hvor fortællingen startede ved sommeren 1969. Uden ejendele traver han over kontinentet, og da han rammer den vestlige kyst, viser månen sig på cyklisk vis for ham i slutlinjerne:

”Then the moon came up from behind the hills. It was a full moon, as round and yellow as a burning stone. I kept my eyes on it as it rose into the night sky, not turning away until it had found its place in the darkness.”²⁹

Hvis man som i den genkommende linje ”The sun is the past, the earth is the present, the moon is the future”³⁰ tolker solen som fortiden og månen som fremtiden, fremstår slutningen dog mere optimistisk end begyndelsen. Som mennesker er vi kun i stand til at se månen på himlen, fordi den oplyses af solen, og Marco kan derfor i modsætning til åbningslinjerne se sin fremtid finde sig til rette på himlen, fordi den oplyses af den fortid, han nu har kendskab til. Det er dog fundamentalt at understrege flertydigheden. For det første kan den bevidsthed, Marco har om sin fortid, reelt lige så godt være en illusion, fordi hverken Effings fortælling eller Solomon Barbers faderskab kan dokumenteres. For det andet kan vi intet sige om den fortællende Marcos situation på fortællertidspunktet, og månen, som Marco ser i horisonten, har i løbet af fortællingen været et så komplekst motiv, at den i virkeligheden kan betyde hvad som helst. Fabulaen i *Moon Palace* er med andre ord en meget usikker størrelse, men det, at Marco er i stand til at konstruere sit liv som fortælling er imidlertid en kvalitet, hvilket jeg i det følgende vil uddybe ved at gå i dybden med romanens metaniveauer.

3. *Moon Palace* som metafiktiv konstruktion

²⁹ Auster 1989, p.298

³⁰ Auster 1989, p.94 & 227

3.1 Teoretiske overvejelser om metafiktion

Begrebet 'metafiction' blev for første gang benyttet af forfatteren og sprogfilosoffen William H. Glass i 1970 som en deskriptiv term for en bølge af amerikansk prosa fra slutningen af 1960'erne.³¹ Begrebet var inspireret af sprogteoretikeren Louis Hjelmslev, der i 1943 definerede begrebet 'metasprog' som et sprog, der har et andet sprog som sit emne. Metafiktion kan således defineres som en fiktion om fiktionen. Det metafiktive værk peger på sig selv som litterær konstruktion og udgør derfor et brud med forestillingen om mimesis, hvor værkets repræsentation ses som en mimen af den verden, vi kender.³² Historisk set har der været enkeltstående tilfælde af en sådan type litteratur længe før, begrebet metafiktion blev indført, men først fra 1960'erne og frem eksploderer antallet af værker med metafiktive dimensioner, så der dannes en decideret tendens.

Uden for periodiske overvejelser opstiller Anker Gemzøe i sit essay *Metafiktionens mangfoldighed* en typologi over syv forskellige **former** for metafiktion samt fire metalitterære **retninger**.³³ Disse er meget brugbare til at give overblik over metafiktionens mange sider, selvom det, som forfatteren påpeger, er vigtigt at anskue de enkelte punkter som overlappende hinanden. *Moon Palace* er efter min mening særligt karakteriseret af formerne 'intermeta', 'sprogmeta' og 'værkmeta', samt retningen 'spilmeta', hvilket jeg i det følgende vil uddybe.

3.2 Marco i fiktionens verden – Intertekstualitet i *Moon Palace*

Den metafiktive form 'intermeta' omhandler det givne værks intertekstuelle dimensioner, der både kan være af genremæssig og helt konkret værkemæssig karakter.³⁴ I *Moon Palace* er der en overflod af intertekstuelle referencer til andre værker, men særligt i den første tredjedel af værket er intertekstualiteten nærmest konstituerende for den narrative konstruktion. Jeg nævnte tidligere en mulig reference til Hamsuns *Sult*, men denne er blot én af utallige. Marcos verden har efter onklens død sit helt konkrete fundament i et fiktivt univers, fordi det eneste han foretager sig, er at læse sig igennem onklens bogkasser. Herved føler han, at han gennemlever faser af onklens liv, fordi bøgerne i kasserne er placeret kronologisk efter tidspunktet, hvor onklen tilegnede sig dem:

³¹ Gemzøe, Timm Knudsen & Larsen 2001, p.10

³² Gemzøe, Timm Knudsen & Larsen 2001, p.14

³³ Gemzøe 2001, p.34-41

³⁴ Gemzøe 2001, p.37-38

”It was almost like following the route of an explorer from long ago, duplicating his steps as he thrashed out into the virgin territory, moving westward with the sun, pursuing the light until it was finally extinguished.”³⁵

Marco forestiller sig at rejse igennem onklens fortid, og netop onklen tolkede da også altid navnet Marco Stanley Fogg intertekstuel som referencer til den opdagelsesrejsende Marco Polo, til Henry Morton Stanley, der fandt frem til Dr. Livingstone, og til Phileas Fogg fra Jules Vernes *Le tour de monde en quatre-vingts jours*.³⁶ Med udgangspunkt i onklens teori kan Marcos navn ses som en reference til de tre dele i *Moon Palace*, idet Marco i første del som i citatet foretager en rejse fiktivt set, (jf. Phileas Fogg som litterær karakter), i anden del finder sin farfar i form af Effing ved en tilfældighed, (jf. Henry Morton Stanleys fund af Dr. Livingstone), og til sidst reelt set rejser over kontinentet, (jf. Marco Polo).³⁷ De intertekstuelle referencer illustrerer dog i lige så høj grad, hvordan *Moon Palace* som værk på paradoksal vis er en konstruktion med tilfældigheden som princip. Selvom Marco ser bøgerne i onklens kasser som liggende i orden, kunne de reelt set lige så godt være smidt tilfældigt ned i kasserne, og samme tilfældighedsprincip gælder fastsættelsen af familienavnet Fogg, der på mærkværdigste vis både har været Fogelman og Fog, før det sidste g blev tilføjet.³⁸

I *Moon Palace* er virkeligheden gennemsyret af tilfældigheder, og en grundide i værket bliver derfor, at virkeligheden er ligeså utrolig som fortællingerne. Dette understreges da også af linjen ”Nothing can astound an American” fra Jules Vernes *De la Terre à la Lune*, der er placeret som en paratekstuel instans før selve værket. Skellet mellem virkelighed og fiktion er ophævet, idet mennesket med månerejsen i sommeren 1969 lever helt op til Jules Vernes værk fra 1865. Samtidig er der næppe nogen verdenshistorisk begivenhed, hvis sandhedsværdi er blevet debatteret lige så meget som månerejsen. Marco fremlægger da også sit helt eget bud for måbende tilhørere:

”Men had been going to the moon for hundreds of years, I said, perhaps even thousands. (...) Then I began to describe Cyrano’s voyage to the moon, and someone interrupted me. Cyrano de Bergerac wasn’t real, the person said, he was a character in a play, a make-believe man. I couldn’t let this error go uncorrected, and so I made a short digression to tell them the story of Cyrano’s life.”³⁹

³⁵ Auster 1989, p.21

³⁶ Auster 1989, p.6

³⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Moon_Palace Her tolkes referencen til Marco Polo dog i relation til Marcos møde med Kitty Wu i første del, da Marco Polo var den første europæer i Kina.

³⁸ Auster 1989, p.3

³⁹ Auster 1989, p.37

Den intertekstuelle reference i citatet viser Marcos litterære dannelse, idet han har helt ret i sin korrektion om, at dramaet *Cyrano de Bergerac* fra 1897 handler om den virkeligt eksisterende forfatter Cyrano de Bergerac fra 1600-tallet. At han til gengæld også ser forfatterens Cyrano de Bergeracs månefortællinger som faktuelle, viser hans manglende dømmekraft i forholdet mellem virkelighed og fiktion i denne første fase af romanen.

3.3 Marco og bevidstheden om sprog og virkelighed

Den metafiktive form 'sprogmeta' omhandler værkets selvreferentielle fremhævelser af dets sproglige karakter.⁴⁰ Denne form er særligt fremtrædende i midterdelen af *Moon Palace*, hvor Marco agerer som hjælper for den blinde Effing. "My relationship with you will be composed of words"⁴¹, fortæller Effing allerede i deres første samtale, hvilket ikke kunne være mere sigende. En af Marcos opgaver er at trille Effing rundt i New Yorks gader og på ordre beskrive objekter i bybilledet for ham, hvilket langt fra er helt let:

"I realized that I had never acquired the habit of looking closely at things, and now that I was being asked to do it, the results were dreadfully inadequate."⁴²

På grund af sin blindhed lærer Effing paradoksalt nok Marco at betragte verden med skarpere øjne, fordi han tvinges til at fremkalde den gennem sproget. Marco har været hel fjern for verden, og det sproglige projekt kommer derfor for hans vedkommende til at handle om at genfinde verden:

"Instead of doing it merely to discharge an obligation, I began to consider it as a spiritual exercise, a process of training myself how to look at the world for the first time. What do you see? And if you see, how do you put it into words?"⁴³

Netop forholdet mellem sprog og virkelighed er et af de temaer, der ofte karakteriserer Austers værker, og i forholdet mellem Marco og Effing kan man eksempelvis påpege en intertekstuel reference til fortællingen *City of Glass*. Hvor Marco overvinder sin eksistentielle krise ved at

⁴⁰ Gemzøe 2001, p.38

⁴¹ Auster 1989, p.100

⁴² Auster 1989, p.117

⁴³ Auster 1989, p.118

dedikere sit liv til at hjælpe Effing, påtager den kriseramte forfatter Daniel Quinn sig i *City of Glass* opgaven om at skygge den netop løsladte Peter Stillman. Ligesom Marco og Effing fører dette Quinn rundt i New Yorks gader, hvor Stillman ligesom Effing gør holdt ved tilsyneladende helt tilfældige ting. Ved at tegne ruterne ind på et kort finder Quinn dog ud af, at Stillman gennem sine vandringer visuelt på kortet indtegner ordene ”Tower of Babel”, den bibelske fortælling om verdens opdeling i forskellige sprog. Stillmans påstand er, at de eksisterende sprog ikke er omfattende nok til at beskrive verden, hvilket han i det første møde med Quinn eksemplificerer ved at påpege manglen på ord for en paraply uden det stof, der beskytter mod regnen:

”It might resemble an umbrella, it might once have been an umbrella, but now it has changed into something else. The word however is still the same.”⁴⁴

En gimmick de to værker imellem er, at Effings dødelige forkølelse i *Moon Palace* netop er forårsaget af en paraply uden stof, som han indbilder sig vil beskytte ham mod regnen. Hvad der er vigtigere, er dog Stillmans illustration af den generelle problematik om ordets forhold til tingen, som Marco netop også står over for i *Moon Palace*. I modsætning til Stillman og Quinn indgår Effing og Marco i en kommunikationssituation, der gør, at Marco lærer at sætte ord på verden. Stillman derimod tager blot de enkelte objekter med hjem og opfinder sit eget ord for tingen, ord der aldrig vil blive kommunikeret. Ligesom *Moon Palace* tematiserer *City of Glass* isolation, og netop isolationen er nedbrydende for det sproglige udtryk. Peter Stillmans søn, Peter Stillman Jr., som faderen holdt indespærret i en årrække, har således helt mistet evnen til at kommunikere med omverdenen, hvilket til en vis grad også var tilfældet for Marco, der under sin eksistentielle krise fik tendenser til at snakke sort. Heller ikke mellem den ældre Stillman og Quinn er der nogen meningsfuld kommunikation, idet Quinn for det meste står som passiv beskuer. I *Moon Palace* bliver Marco gennem aktiv kommunikation sprogligt bevidst, mens Quinn i *City of Glass* gennem ensom iagttagelse forsvinder sporeløst.

3.4 Indlevelse i et andet menneskes fortælling

Da Marco har gjort fremskridt i sine beskrivelser af den objektive verden for Effing, bliver han langsomt lukket ind i Effings verden. Første skridt i denne proces er en test, hvor Effing beder Marco tage ind på Brooklyn Museum og nærstudere et maleri af den virkelig eksisterende

⁴⁴ Auster 1985, p.77

amerikanske landskabsmaler Ralph Albert Blakelock med titlen *Moonlighting*. Udover at være en konkret intertekstuel reference til maleren Blakelock får *Moon Palace* her et intertekstuel indslag i form af genren 'ekfrase'. Ekfrasen er defineret som en sproglig gengivelse af et visuelt kunstværk,⁴⁵ og Effings pointe med testen er netop at undersøge, om Marco er i stand til at indfange og sprogligt udtrykke det øde vestamerikanske landskab på Blakelocks maleri. Kan Marco tilegne sig kunstværket og udtrykke det sprogligt, har han også de nødvendige evner til at være den, der sprogligt formidler Effings egen historie, som netop udspiller sig i et øde landskab på den vestamerikanske prærie svarende til Blakelocks maleri. Man kan altså tolke ekfrasen som en måde, hvorpå Marco skal indleve sig i Effings situation, og dette bekræftes yderligere af, at Effing beder ham holde øjnene lukket i metroen under hele turen hen til museet:

"Forcing myself to keep my eyes closed, I began to **hunger** for a glimpse of the world, and in that **hunger**, I understood that I was thinking about what it meant to be blind, which was precisely what Effing had wanted me to do."⁴⁶

Kontrasten til første del af *Moon Palace* er her slående, fordi Marco ved at imitere Effings blindhed med det samme mærker en sult efter igen at se på den verden, som han selv i første del var ved at sulte sig væk fra. Effings test har altså afgjort en virkning som en øjenåbner for Marco, og det samme har hans livshistorie. Hvor Marco i den første del levede i de fiktive fortællingers verden, bliver han med Effings livshistorie, hvor utrolig den end forekommer, inddraget i et stykke virkelighed, der ved at være struktureret som fortælling forekommer ham autentisk:

"No matter how great an artist he might have been, Julian Barber's paintings could never match the ones that Thomas Effing had already given to me. I had dreamed them for myself from his words, and as such they were perfect, infinite, more exact in their representation of the real than reality itself."⁴⁷

Om Effings historie kan dokumenteres empirisk set, betyder ingenting. Det, der gør historien virkelig, er, at han har været i stand til at konstruere den som fortælling for Marco, en metafiktiv

⁴⁵ Jvf. termen 'Ekphrasis' i Gads Litteraturreksikon.

⁴⁶ Auster 1989, p.132. Mine markeringer.

⁴⁷ Auster 1989, p.226

filosofi, der, som jeg i det følgende vil komme ind på, præger *Moon Palace* som litterær konstruktion.

3.5 *Moon Palace* som litterær konstruktion

Da Marco beskuer Blakelocks maleri, er han ved første øjekast skuffet over synet, men dette ændrer sig, da han træder et par skridt tilbage og koncentrerer sig om sin egen oplevelse:

”I tried to put Effing out of my mind, then stepped back a foot or two and began to look at the painting for myself. A perfectly round full moon sat in the middle of the canvas – the precise mathematical center, it seemed to me – and this pale white disc illuminated everything above it and below it (...)”⁴⁸

Citatet er et oplagt eksempel på intermeta og sprogmata grundet ekfrasen som genre, men indeholdt i disse anes ligeledes den metafiktive form ’værkmeta’. Værkmeta er defineret som selvreferentielle betragtninger ”af alle de afrundende kompositionelle former, der medvirker til at give det litterære værk dets værkarakter”.⁴⁹ Når Marco ved at træde et par skridt tilbage får øje på månen som det suveræne centrum i Blakelocks maleri, refererer han samtidig indirekte til *Moon Palace* som en konstruktion, der er fortalt af ham selv fra en distanceret position og med månen som det altoverskyggende centrum. I forhold til Dorrit Cohns teori illustrerer citatet, hvorfor begrebet consonant narration er problematisk at bruge om et værk, der er så bevidst konstrueret som *Moon Palace*. Isoleret set er citatet et eksempel på consonant narration, men grundet den metafiktive reference til værket som helhed må det nødvendigvis være et udtryk for dissonant narration. Marco peger på sin egen fortælling som en iscenesættelse, hvilket er et genkommende motiv i *Moon Palace*. Som 15-årig underskriver Marco alle sine papirer med M. S. Fogg som en forkortelse af ”manuscript”, hvilket onklen Victor ser som en logisk signatur:

”’Every man is the author of his own life’, he said. ’The book you are writing is not yet finished. Therefore, it’s a manuscript.’”⁵⁰

⁴⁸ Auster 1989, p.133

⁴⁹ Gemzøe 2001, p.36

⁵⁰ Auster 1989, p.7

Moon Palace kan efter min mening ses som et eksempel på den metafiktive retning 'spilmeta'. De metafiktive retninger handler om, hvilke indstillinger de givne værker har til den fiktion, de refererer til, og her er retningen spilmeta indstillet på at betragte "fiktionens fikcionalitet ud fra en gennemført idealistisk opfattelse".⁵¹ Dette er en meget bred kategori, men jeg mener *Moon Palace* falder ind under den, fordi den netop i så høj grad tematiserer en ideal forestilling om, at livet er en fortælling, og at fortællinger er det, der konstituerer virkeligheden. Citatet ovenfor er et markant eksempel, men motivet går igen:

"I was working without a plot, writing each sentence as it came to me and refusing to think about the next."⁵²

Marco kan i denne første krisefase ikke overskue den fortælling, han selv er en del af, og det er da også først med afsløringen af Solomon Barber som hans fader, at han begynder at blive i stand til at se sit eget liv som en samlet fortælling:

"That's what the story boils down to, I think. A series of lost chances. All the pieces were there from the beginning, but no one knew how to put them together."⁵³

Metadimensionerne i *Moon Palace* illustrerer altså en klar udvikling, der konstituerer den fortællende Marcos litterære forudsætninger for at skrive værket *Moon Palace*. Marcos læsning af rejsebøger i den første tredjedel er fundamentet for en stor del af værkets intertekstuelle dimensioner. Hans udvikling i forhold til at sætte ord på virkeligheden i anden del er fundamentet for værkets sproglighed, og ved at være formidler af Effings historie lærer han at anskue livet som en fortælling. At Effings fortælling ved et tilfælde viser sig at være en del af Marcos egen fortælling, peger blot på det faktum, at virkeligheden er lige så fyldt med utrolige tilfælde som fortællingerne. *Moon Palace* bliver som værk fanget i et paradoks: Det er en konstruktion, men en konstruktion, der har tilfældigheden som princip. I en henslængt bemærkning nærmest ude af kontekst nævner den fortællende Marco da også, at hans ide til at skrive *Moon Palace* i 1986 opstod ved et rent tilfældigt møde med den tidligere værelseskammerat David Zimmer og dennes familie i 1982.⁵⁴ Hvorfor det lige er dette tilfældige møde, der giver Marco ideen, fremgår ikke, men han ser i

⁵¹ Gemzøe 2001, p.40

⁵² Auster 1989, p.41

⁵³ Auster 1989, p.243

⁵⁴ Auster 1989, p.102-103

Zimmers familieliv en forudsigelig borgerlighed, der oplagt står i kontrast til hans egen utrolige fortælling i *Moon Palace*. Hvilken person Marco er på dette tidspunkt, kan vi dog kun gisne om, for ligesom Effings fortælling i fortællingen stopper fortællingen i *Moon Palace* brat mange år før fortælle-tidspunktet. At det netop er en person ved navn David Zimmer, der har mistet sin familie ved et skæbnesvangert flystyrt ved begyndelsen af Austers *The Book of Illusions* fra 2002, illustrerer på metafiktiv vis Austers filosofi om, hvordan tilfældet kan vende op og ned på selv det, der tegner sig allermest forudsigeligt. Fortællingen om Zimmer er dog en helt anden historie.

4. Konklusion

Moon Palace er et komplekst værk, der konstant åbner op for flere tolkningsmuligheder. Dette illustreres især af det centrale månemotiv, der indeholder så mange betydningsmæssige facetter, at det som motiv nærmest favner hele romanen. Månemotivet viser dermed også, hvordan Marco som retrospektiv fortæller bevidst peger på sin egen fortælling som konstruktion med månen som altoverskyggende centrum. Det konstruerede understreges ligeledes af værkets fortættede forløb,

hvor en fabula over tre generationer oprulles over en periode på ca. to et halvt år. Genre- og stilmæssigt er fortællingerne om de tre generationer vidt forskellige, men tematisk handler de alle om isolation og ensomhed, der viser, hvordan eksistentielle grundproblematikker ikke ændres, men gentages cyklisk. Reelt set er der dog nærmest intet i denne fabula, der kan dokumenteres, og den narrative sammenhæng i *Moon Palace* er udelukkende skabt af en serie af mærkværdige tilfælde. Alligevel er det meningen, at vi skal tro på fortællingen i *Moon Palace*, hvilket understøttes af værkets metafiktive dimensioner. Her udtrykkes et syn på fortællingen som konstituerende for virkeligheden. Virkeligheden er lige så fyldt med utrolige hændelser som fortællingerne, og det at kunne konstruere sit liv som fortælling er i sig selv en kvalitet. Marco gennemgår i løbet af *Moon Palace* en erkendelsesproces, der får ham til at indse dette. Fra at leve i en verden af fiktion vågner han op til virkeligheden, og gennem Effings fortælling lærer han at anskue en livshistorie som en fortælling. Da hans eget liv danner en sammenhæng i sidste del af *Moon Palace*, er forudsætningerne for skabelsen af værket opnået. Sammenhængen i Marcos liv er betinget af tilfældigheder, men dette er i romanens optik et grundvilkår i tilværelsen, der yderligere understreges metafiktivt ved, at værket selv er skabt på baggrund af en tilfældig hændelse. De narrative og metafiktive dimensioner er således betingede af hinanden. Hvor den metafiktive dimension i Austers *City of Glass* dekonstruerer fortællingen gennem Quinns sporløse forsvinden, er metadimensionerne i *Moon Palace* konstituerende for fortællingen. Dog er der den usikkerhed, at vi efterlades brat med et tidsmæssigt tomrum mellem fortælling og fortæller. Quinns forsvinden i *City of Glass* vurderes afsluttende af en ukendt distanceret fortællerinstans, og i *Moon Palace* kan vi tilsvarende intet konkludere om den fortællende Marcos situation på det fjerne fortællertidspunkt. Lige som i resten af *Moon Palace* er der her ikke nogen entydig løsning, hvilket gør, at man som fortolker af værket bliver sat på en krævende, men fascinerende opgave.

5. Litteraturliste

Algren-Petersen, Elin. 1997: *Moon Palace i virkeligheden. En undersøgelse af realismen i Paul Austers roman, Moon Palace*. København: Institut for litteraturvidenskab

Andersen, Frits. 1992: ”Månen aborteret og genfødt. Om Paul Austers *Moon Palace*”, in Huang, Marianne Ping m.fl.(ed.). 1992: *Passage. Tidsskrift for litteratur og kritik. 11/12*. Århus: Institut for Litteraturhistorie.

Andersen, Frits. 1994: *Realismens metode*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.

Auster, Paul. 1985: "City of Glass", in: Auster, Paul. 1987: *The New York Trilogy*. London: Faber and Faber Limited.

Auster, Paul. 1989: *Moon Palace*. London: Faber and Faber Limited.

Auster, Paul. 1997: *The Art of Hunger. Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*. London: Faber and Faber Limited.

Auster, Paul. 2002: *The Book of Illusions*. London: Faber and Faber Limited.

Bordwell, David. 1985: *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.

Brooks, Peter. 1976: *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. (2.edition). New Haven and London: Yale University Press.

Brooks, Peter. 1984: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Oxford: Oxford University Press.

Cohn, Dorrit. 1978: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Gemzøe, Anker; Knudsen, Britta Timm; Larsen, Gorm. 2001: "Om metafiktion. Indledning" in: Gemzøe, Anker; Knudsen, Britta Timm; Larsen, Gorm (ed.). 2001: *Metafiktion – selvreflektionens retorik i moderne litteratur, teater, film og sprog*. Danmark: Forlaget Medusa

Gemzøe, Anker. 2001: "Metafiktionens mangfoldighed" in: Gemzøe, Anker; Knudsen, Britta Timm; Larsen, Gorm (ed.). 2001: *Metafiktion – selvreflektionens retorik i moderne litteratur, teater, film og sprog*. Danmark: Forlaget Medusa.

Hamsun, Knut. 1890: *Sult*. København: Søren Gyldendals Klassikere.

Rasmussen, Henrik; Jakobsen, Kamilla Hygum; Berman, Jeanne. 1999: *Gads litteraturleksikon*. København: Gads Forlag.

Website: http://en.wikipedia.org/wiki/Moon_Palace

Woods, Tim. 1995: "The Music of Chance: Aleatorical (Dis)harmonies Within "The City of the World" in Barone, Dennis (ed.). 1995: *Beyond The Red Notebook : Essays on Paul Auster*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.