

Literatuurwetenschap in de lachspiegel van de literatuur

Metafictie als kritisch instrument in Lost in The Funhouse

Pablo Kattenberg

S1581856

BA Eindwerkstuk Film & Literatuurwetenschap, Universiteit Leiden

Dr. Yasco Horsman

Dr. Peter Verstraten

April 2018

Inhoudsopgave

Inleiding: Wat is metafiction?	blz 3
Hoofdstuk 1: Metafiction en het idee van een zelfbewuste literatuur	blz 9
Hoofdstuk 2: Metafiction als een <i>borderline discourse</i>	blz 18
Hoofdstuk 3: Het idee van een <i>borderline discourse</i> in <i>Lost in the Funhouse</i>	blz 27
Conclusie	blz 34
Bibliografie	blz 35

Inleiding

Metafictieve literatuur wordt in *The Oxford Companion to English Literature* gedefinieerd als “fiction that openly comments on its own fictional status.” De term ‘metafictie’ is in 1970 bedacht door William H. Gass in zijn boek *Fiction and the Figures of Life*. Wat deze term precies zou gaan inhouden kwam later pas tot stand, wanneer het concept van metafictie in de jaren zeventig en tachtig verder werd ontwikkeld in een levendig theoretisch discours dat toegang had tot een groeiende hoeveelheid literatuur die bij deze term leek te passen. In dit theoretische discours werden *metafictionele* eigenschappen in het werk van contemporaine schrijvers zoals Fowles, Barth, Barthelme, Beckett, Borges, Coover, Nabokov, Federman, Calvino en Eco bestudeerd en met elkaar vergeleken in een poging om een uniforme theorie van metafictie op te stellen. De classificatie van *metafiction* diende deze afzonderlijke literatuur te groeperen in termen van tijd, plek, en stijl, maar bleek echter neer te komen op een breder, trans-literair kader: “‘Metafiction’ thus is an elastic term which covers a wide range of fiction” (Waugh 18). Metafictie spant zich van Cervantes tot Barth en van Borges’ Zuid-Amerika tot Nabokovs Rusland. Wat metafictie definieert komt eerder neer op een verzameling van *zelfbewuste* verteltechnieken waarvan eerder genoemde auteurs gebruik maken in hun manier van schrijven.

Het effect van deze verteltechnieken wordt door theoretici zoals Patricia Waugh uitgelegd als “fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact” (Waugh 2). Metafictieve literatuur, noch een temporeel kader noch een cultureel kader, lijkt eerder te bestaan als een eigenschap die inherent is aan de literatuur zelf (Waugh 5). Zo wordt metafictie door Waugh gedefinieerd als een “tendency or function inherent in *all* novels (Waugh 5). Kort gezegd is de klassieke opvatting van metafictie een theorie die aandacht heeft voor de manier waarop literatuur een *meta-perspectief* kan aannemen, om de lezer een inzicht te bieden in de eigen artificialiteit van de tekst (Alter x).

De manier waarop metafictioneel commentaar levert op zijn eigen fictionaliteit kan geboren zijn uit meerdere verschillende intenties. Eén van de verteltechnieken die metafictionele literatuur met elkaar verbindt is het leveren van een parodie op historische literaire conventies (Waugh 18). Metafiction lijkt zich namelijk bewust te zijn van de historische dimensie van literaire conventies, en lijkt bovendien vaak op een parodistische manier aan die conventies te refereren, om de constructie van die conventies bloot te stellen aan de lezer (Narcissistic 49-50). Een voorbeeld hiervan is te vinden in Howard Sterne's *Tristram Shandy* (1759). Het hoofdpersonage vertelt vanuit een alwetende positie zijn levensverhaal aan de lezer, en besluit om daarbij enkele "zwarte bladzijdes" onverteld te laten, wat zich in de tekst omzet naar enkele letterlijk zwartgeverfde pagina's. Robert Alter schrijft hierover in zijn boek *Partial Magic* (1975) dat "one of the characteristic reflexes of the self-conscious novel is to flaunt "naive" narrative devices . . . which reminds us that all representations of reality are, necessarily, stylizations" (Alter 30).

Een ander, meer hedendaags voorbeeld van hoe een tekst naar zijn eigen artificialiteit verwijst is te vinden in het volgende citaat uit *Lost in the Funhouse* (1963) van John Barth, een canoniek metafictioneel werk:

Oh God comma I abhor self-consciousness. I despise what we have come to; I loathe our loathesome loathing, our place our time our situation, our loathesome art, this ditto necessary story. The blank of our lives. It's about over. Let the *dénouement* be soon and unexpected, painless if possible, quick at least, above all soon. Now now! How in the world will it ever (Lost in the Funhouse 113).

Door het woord "comma" uit te schrijven biedt het citaat een inzicht in zijn eigen "condition of artifice" (Alter x). De tekst lijkt een zeker zelfbewustzijn te hebben over zijn eigen fictionaliteit, omdat het in staat is om de patronen van zijn eigen structuur te herkennen en die zelfs te verwoorden. Het

conventionele narratief, waarin de illusie van tijdsverstrijk en plaats wordt gewekt, verandert hier in een tekst zonder *fabula* of *story*; wat voor de lezer overblijft is een pure reflectie op de conventies van literatuur.

Dit verwijzen van metafictionele literatuur naar de eigen artificialiteit, werd in de theoretische literatuur benoemd als een vorm van literair *zelfbewustzijn*. Dit idee van een zelfbewuste literatuur, komt voort uit *Partial Magic*, waarin Alter een alternatieve geschiedenis biedt van de geschiedenis van de roman, eentje waarin de rol van zogenaamde *zelfbewuste literatuur* een grotere rol speelt. Volgens Alter is zelfbewuste literatuur een literatuur die inzicht biedt in zijn eigen fictionaliteit:

A fully self-conscious novel, however, is one in which from beginning to end, through the style, the handling of narrative viewpoint, the names and words imposed on the characters and what befalls them, there is a consistent effort to convey to us a sense of the fictional world as an authorial construct set up against a background of literary tradition and convention (Alter xi).

De reflexiviteit van zelfbewuste literatuur heeft volgens Alter als functie dat de tekst de lezer inzicht biedt in zijn "condition of artifice" (Alter x). Bovendien hangt die reflexiviteit samen met de manier waarop de *zelfbewuste roman* zich volgens Alter positioneert tegenover heersende literaire conventies.

De ideeën die Alter schetst over de *zelfbewuste roman* zijn samen gaan hangen met het discours over metafiction. De historische lijn die ik in dit onderzoek wil schetsen begint bij het onderzoeken van hoe de term *metafiction* gerelateerd is aan het idee van een *zelfbewuste literatuur*. Hoewel het idee van een zelfbewuste literatuur voor Robert Alter's publicatie wellicht controversieel was, werd het idee van een *zelfbewuste literatuur* vanaf de jaren tachtig een gangbare term om narratieve ontwikkelingen in contemporaine literatuur aan te duiden: wanneer ik verwijs naar het discours van Alter, Hutcheon en Waugh over metafiction als 'klassiek', bedoel ik daarmee dat mijn perspectief vertrekt vanuit dit punt.

Naast de ‘klassieke’ opvatting over metafiction als een *neiging* van literatuur (Waugh 5); de manier waarop metafiction haar artificialiteit aan de lezer toont (Alter x); en het zelfbewustzijn van metafiction, bestaat er de opvatting dat metafiction zich definieert als een *dialectisch* product van de interactie tussen literatuurkritiek en fictie tijdens de jaren zestig van de twintigste eeuw. Deze opvatting begint in het werk van de vroege theoretici van het discours rond metafiction, bij critici zoals Scholes, Alter, Hutcheon en Waugh, die aandacht tonen voor de relatie tussen literatuurkritiek en fictie. Robert Scholes kwam in zijn *Fabulation and Metafiction* (1979) tot het oordeel dat metafiction een synthese is tussen de kritische aspecten van literatuurkritiek en creatieve aspecten van fictie: “Metafiction assimilates all the perspectives of criticism into the fictional process itself” (Scholes 114).

Dit idee werd verder ontwikkeld door Mark Currie in *Metafiction* (1995), een bundeling van klassieke essays over metafiction. In deze bundel brengt Currie het idee naar voren dat metafiction een relatie tussen literatuurkritiek en fictie behelst: Currie benadert metafiction als een *borderline discourse* tussen literatuurkritiek en fictie, en concentreert zich op het lezen van theoretische literatuur over metafiction, in plaats van literaire werken.

Bijgaand aan dit idee levert Currie een kritiek op de gangbare notie van zelfbewustzijn, die later, volgens mij, werd geassimileerd met het concept van metafiction. Currie geeft kritiek op het idee van een zelfbewuste literatuur, dat volgens hem berust op een *illogicality* in de relatie tussen *zelfbewustzijn* en literatuur (Currie 1). Zelfbewustzijn in literatuur is volgens Currie gecompliceerder dan eerdere theoretici het hebben geformuleerd.

In dit onderzoek zal er geprobeerd worden om Currie’s opvattingen over metafiction als een *borderline discourse* tegenover de ‘klassieke’ opvatting van metafiction als een zelfbewuste literatuur te zetten. Met de vergelijking hoop ik een beeld te bewerkstelligen van metafiction waar duidelijk wordt dat de interactie tussen literatuurkritiek en fictie, volgens het idee van een *borderline discourse*, niet alleen in theoretische teksten aan te treffen is, maar bovendien aanwezig is in metafictionele literatuur zelf.

Dit onderzoek kijkt naar hoe theoretische literatuur het concept metafiction heeft gevormd, waarbij twee aspecten een belangrijke rol spelen. Ten eerste verhoudt het concept van metafiction zich tot het idee van een zelfbewuste literatuur. Ten tweede neemt het idee dat metafiction een soort grensgeval is tussen fictie en literatuurkritiek in dit onderzoek een belangrijke plaats in. In het eerste hoofdstuk wordt er aandacht geschonken aan hoe het idee van een zelfbewuste literatuur werd gevormd, en hoe dit idee samenkwam met het concept van metafiction. In het tweede hoofdstuk wordt het werk van Currie besproken, die aan de hand van een kritiek op het idee van een zelfbewuste literatuur een ander model schrijft over de ontologie van metafiction, waarin hij nadruk legt op hoe metafiction begrepen kan worden als een *borderline discourse* tussen fictie en literatuurkritiek. In dit hoofdstuk zullen er eerst een aantal problemen worden besproken met het idee van een zelfbewuste literatuur, waarna Currie's idee van een *borderline discourse* zal worden uitgelegd als een reactie op die problemen.

Nadat dit beeld is geschetst zal er in het derde hoofdstuk een lezing worden gedaan van *Lost in the Funhouse* John Barth, vanuit het perspectief van Currie's theorie. De hypothese is dat het idee van een *borderline discourse* haaks staat op het idee van een *zelfbewuste* metafiction. Volgens het idee van een *borderline discourse* zou het zogenaamde *zelfbewustzijn* van metafiction namelijk ook kunnen worden geïnterpreteerd als een manier waarop de relatie tussen literatuurkritiek en fictie wordt gesymboliseerd; het 'zelf' van metafiction, het constante verwijzen naar de eigen artificialiteit, zou ook kunnen worden geïnterpreteerd als bewijs van de interactie tussen literatuurkritiek en fictie, in plaats van een vorm van *zelfbewustzijn*.

Wat dit onderzoek dus hoopt te bewerkstelligen is ten eerste een lezing van de geschiedenis van metafiction, hoe het begrip tot stand kwam, en waar het van op toepassing is. Waar ik naartoe wil werken is om aan te wijzen wat er mis is aan het idee van een *zelfbewuste literatuur*, door de theorie van Currie aan te wenden en toe te passen op eerdere theoretische literatuur over metafiction. Ik bepleit om

Currie's houding tegenover *metafictie* aan te nemen om het idee van een metafictie als een *zelfbewuste literatuur* te ontkrachten.

Hoofdstuk 1

Metafictie en het idee van een zelfbewuste literatuur

“Owing to the hectic circumstances of my birth, for some months I had no proper name” (Lost in the Funhouse 14).

“The novel too can be seen to be the child of rape [zoals Narcissus], the parodic offspring of Cervantes, self-centered and self-beloved from its very birth” (Narcissistic 9).

Dit hoofdstuk onderzoekt hoe het verband tussen *metafictie* en het idee van een zelfbewuste literatuur aan de hand van het theoretische kader over metafictionele literatuur tot stand is gekomen. Het streven van dit hoofdstuk is ten eerste om de geschiedenis van de relatie tussen metafiction, een term uit de jaren zeventig, en theorie over deze metaliteratuur te achterhalen. De hypothese is dat in die geschiedenis een duidelijk beeld kan worden geschept over het samenkomen van twee verschillende discours, fictie en theorie, door kritisch te kijken naar de relatie tussen metafiction en het idee van een zelfbewuste literatuur. Tenslotte zal er gekeken worden naar hoe er in de literatuurkritiek *vorm* is gegeven aan het idee van een *zelfbewuste* literatuur; waar het hoofdstuk naartoe werkt is een analyse van de *schrijfstijl* van literatuurcritici van metafiction. De hypothese is dat de *literatuurheid* in hun taalgebruik bij heeft gedragen aan hoe het idee van een *zelfbewuste literatuur* tot stand is gekomen.

Net zoals Ambrose, het hoofdpersoonage van Barth's *Lost in the Funhouse* (1963), was de literatuur die later onder de noemer van metafiction bijeen is gebracht enige tijd naamloos. Maar wat was metafiction voordat het die term als naam kreeg? Deze literatuur lijkt zich te onthouden van kenmerken die de literatuurwetenschap normaliter gebruikt bij het categoriseren van de wereldliteratuur: deze literatuur lijkt zich niet te manifesteren in een bepaald gebied, in een bepaalde

cultuur, of een bepaalde tijd. Het lijkt het alsof de identiteit van metafiction, eenmaal benoemd, met een terugwerkende kracht tot stand kwam, bij het ontdekken van het eigen figuur in de geschiedenis van de literatuur. Het *zelfbewustzijn* van de roman, geformuleerd door de theorie rondom metafiction, werd niet alleen kenmerkend voor contemporaine Noord-Amerikaanse literatuur, maar bleek als discours eveneens toepasbaar op de allereerste romans. De alomtegenwoordigheid van zelfreflexieve kenmerken in fictie (zie Waugh 4) leidde theoretici tot het scheppen van een verband tussen het vroege concept van de roman en moderne literatuur, waardoor het idee van een zelfbewuste literatuur gangbaar werd als een eigenschap van metafiction. Het letterlijke idee van een zelfbewuste literatuur is echter problematisch. Toch schrijven theoretici niet alleen over *zelfbewuste* romans, sommigen nemen dat zelfbewustzijn als een essentiële eigenschap van het genre van de roman zelf.

Bij een terugblik in de geschiedenis van metafiction ziet men de constructie van twee afzonderlijke termen die zich aan elkaar zijn gaan binden. *Metafiction* als een term ontstond in de loop van de jaren zeventig en tachtig als een conventionele noemer voor een literaire categorie die haast een duidelijke definitie leek te ontlopen (Currie 15). Voordat het genre zijn huidige naam kreeg, heeft het bestaan onder verschillende termen die steeds verschillende aspecten van het genre uitlichten, maar, naar de mening van hun critici, deze nooit volledig beschreven. Op het hete aanbeeld van de betrokken critici en auteurs werden steeds nieuwe termen bedacht, die vervolgens al snel werden afgedaan en vervangen met een nieuwe term. Zo hebben bijvoorbeeld zowel literatuurcritici als auteurs zich verzet tegen het idee van de anti-novel, omdat deze term te veel negativiteit bij zich droeg; het voorzetsel *anti* paste niet bij de nieuwe conceptie van de roman die progressieve critici voor ogen hadden (Narcissistic 14-16; zie ook Waugh 9).

In plaats daarvan ontstond er een vertoog waarin het idee van een zelfbewuste literatuur zich assimileerde met de term metafiction. Een dergelijke theorie van metafiction als zelfbewuste literatuur, diende alle positieve aspecten van een zelfkritische literatuur te benadrukken (zie Narcissistic 14-16).

In 1970 stelde auteur en criticus William Gass in zijn boek *Fiction and the Forms of Life* (1970) dat “Indeed, many of the so-called antinovels are really metafiction” (Gass 25). Gass formuleerde hier de term *metafictie*, welke later conventioneel zou worden bij het aanduiden van contemporaine literatuur (Waugh 2). Hoewel Gass nog weinig inhoud had aangebracht aan het begrip, het werk van Gass ontbreekt namelijk een uitgewerkte theorie die zowel term als object beschrijft, was hij duidelijk in zijn waarneming dat veel wetenschappen een *meta-model* hadden ontwikkeld waarin die wetenschap over zijn eigen methode en ontologie kon reflecteren (Gass 24). De literatuurwetenschap was volgens Gass rijp voor eenzelfde methode, waarbij literatuur en literatuurkritiek een reflexieve houding aan konden nemen bij het bestuderen van literatuur. (24-25).

Gass benadert in essayistische vorm het verschijnsel van literatuur, maar met een zware literaire manier van formuleren. Bovendien vertrekt Gass vanuit een positie die literatuur, filosofie en de wetenschap op een meer fundamentele manier aan elkaar gelijkstelt als discursieve objecten. Gass zijn idee van een *metafiction* berust daarom op wetenschappelijke connotaties van het voorzetsel *meta*. Belangrijk is dat dit idee nog los staat van latere theorie over expliciet *zelfbewuste* literatuur. Bij het constateren van de interactie tussen verschillende discours komt Gass zijn idee van een *metatheorem* voort als een inspiratie voor literaire ontwikkelingen.

Consensus werd bereikt over deze nieuwe term, *metafictie*, hoewel het moeilijk te bepalen is waar het theoretische bewustzijn van metafiction of zelfbewuste literatuur begon (Hutcheon 4). Wat feitelijk is, is dat de term metafiction over de jaren niet exact synoniem was aan het idee van een zelfbewuste literatuur, maar dat beide ideeën in hetzelfde theoretische discours actief waren. Gass noemt de term, en vervolgens werd de term opgenomen en ingevuld door andere theoretici.¹ Waar Gass een enkele keer het woord *metafiction* noemt, praat Alter slechts over zelfbewuste literatuur (hoewel hij Gass’ werk citeert aan het begin van *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*

¹ Zie bijvoorbeeld hoe Robert Scholes in zijn *Fabulation and Metafiction* (1979) de suggestie van Gass overneemt.

(1975)). In *Partial Magic* leest Robert Alter de genealogie van de roman vanuit het perspectief van een zelfbewuste literatuur. Volgens Alter is de eerste realistische roman (*Don Quichot* (1605)) zowel de eerste zelfbewuste roman. Alter schept dus een verhoog dat het zelfbewustzijn van literatuur leest als een essentiële eigenschap. Hoewel Alter vooral aandacht schenkt aan oudere teksten zoals *Don Quichot* (1605) en *Tristram Shandy* (1759), kan zijn stelling gemakkelijk doorgetrokken naar contemporaine literatuur, die vergelijkbare *zelfbewuste* eigenschappen bevat (zie Waugh 67). Verder zijn er ook auteurs die schrijven over het fenomeen metafiction, maar zonder een duidelijke terminologie: “All great fiction, to a large extent, is a reflection on itself rather than a reflection of reality” (Federman in Narcissistic). Andere theoretici, zoals Linda Hutcheon in haar *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980), benutten echter weer bewust de term *metafiction*, in plaats van termen zoals “the introverted novel, ‘the anti-novel’, ‘irrealism’, ‘surfiction’, ‘the self-begetting novel, ‘fabulation’” (Waugh 13-14).² Dit om andere beperkende theoretische kaders, zoals het *postmodernisme*, te vermijden (Hutcheon 3-4). Ook in haar latere *Historiographic metafiction: “the pastime of past time”* uit *A Poetics of Postmodernism* (1988), gebruikt Hutcheon de term metafiction om een meer specifieke soort metafictionele literatuur en diens relatie met waarheid en de representatie van geschiedenis te onderzoeken. In 1984 gebruikt Patricia Waugh in een invloedrijke studie over metafiction *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984) eveneens het woord *metafiction*, een “writing which consistently lays bare its condition of artifice” (Waugh 4). Patricia Waugh definieert metafiction als “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” (Waugh 2); waarmee Waugh de nadruk legt op de relatie tussen metafiction, zelfbewustzijn en artificialiteit.

² De hoeveelheid aan leestekens in dit citaat (en de leestekens nodig om het citaat te kopiëren) lijkt te resoneren in bepaalde pagina’s uit *Lost in the Funhouse*: zie bijvoorbeeld bladzijde 153 hoe Barth de conventies van leestekens misbruikt.

Een eerste waarneming in de werking van theorie over metafiction is dat haar methode een historisch perspectief aanneemt. Het theoretiseren van metafiction is in de praktijk vooral het toepassen van een leeshouding, die zowel op contemporaine literatuur als vroege romans wordt toegepast. Deze leeshouding leidde theoretici zoals Patricia Waugh tot het postuleren van metafiction als een *neiging of functie* die essentieel was aan de roman, in plaats van als een specifiek literair verschijnsel (Waugh 5). Deze claim hangt samen met een ander uitgangspunt over metafiction, namelijk dat metafiction berust op een ander mimetisch model dan realistische literatuur. Theoretici fundeerden het concept *metafiction* op een nieuwe conceptie van mimesis, wat Hutcheon een “mimesis of process” noemt (Narcissistic 5). Daar wordt mee bedoeld dat het formele systeem van metafictionele literatuur een andere verhouding tussen werk en werkelijkheid behelst: het realistische idee dat waarheidsgetrouwheid berust op een realistische representatie van de ex-literaire werkelijkheid, wordt in het metafictionele discours hervormd naar de opvatting dat meta-literaire eigenschappen, zoals intertekstualiteit en zelfreflectie, evengoed mimetisch zijn, omdat metafiction de nadruk legt op het proces van haar eigen realisatie (Narcissistic 4-6). Bij dit nieuwe mimetische model valt een literaire parodie, de nabootsing van het ene literaire werk door het andere, onder het idee van een realistische nabootsing, en wordt er bovendien ruimte gecreëerd voor het beschouwen van metafiction als een literatuur over het proces van de literatuur. Dit nieuwe concept van mimesis, verwoord door Hutcheon en Alter, heeft een bepaalde insluitende houding over wat wel of niet tot het kader *metafiction* behoort. Door deze leeshouding toe te passen op bijvoorbeeld *Don Quichot* (1605) of *Tristram Shandy* (1759) vallen de parodistische eigenschappen van deze romans binnen het metafictionele kader: “the self-reflective metafiction of today is not the product of a break or an eclipse in any novelistic tradition. It is rather a continuation of an already existing narcissistic trend in the novel as it parodically began in *Don Quijote* and was handed on, through eighteenth century critical self-awareness to nineteenth-century self-mirroring” (Narcissistic 153).

De trans-historische houding van deze literatuurwetenschap hangt samen met de manier waarop het discours rond metafiction zich positioneert ten opzichte van andere contemporaine literatuurtheorie. Metafiction wordt uitdrukkelijk gedefinieerd als een differentiatie van postmodernistische literatuur (zie Waugh 21-22 en *Narcissistic* 4-6). Het te grote postmoderne kader begeleidde theoretici zoals Waugh tot een meer algemene benadering van metafiction als een esthetiek die inherent is aan de roman zelf. Zo schrijft Waugh in haar *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984) dat een definitie van metafiction zich moet beperken tot universele aannames over metafiction als een “tendency or function inherent in *all* novels” (5), en tot het formuleren van een *lowest common denominator* van metafiction (Waugh 5-6). Hierdoor zijn theoretici niet in staat tot het creëren van een overkoepelende theorie die specifiek is aan de essentie van metafiction, en raken zij verstrikt in uitspraken over fictie in het algemeen. Andere theoretici, zoals Linda Hutcheon in haar *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980), erkennen deze moeilijkheden tussen theorie en het literaire object (*Narcissistic* 6). Met de voorzorg om onduidelijkheid te voorkomen, zijn zowel Hutcheon als Waugh dan ook voorzichtig over de vergelijking tussen metafiction en het grotere postmoderne kader (Waugh 21,22; Hutcheon 1-4). In plaats van dat metafiction ondergebracht werd bij een al bestaand discours, formuleert het metafictioneel discours nieuwe concepten van de roman, met een zelfbewuste ontologie, als een instrument om metafiction, of metafictionele kenmerken, op een historische manier te verifiëren en te legitimeren als een theoretisch concept. Zoals Currie stelt is er namelijk een wederzijdse invloed geweest tussen literatuur en literatuurkritiek binnen het metafictioneel discours:

The borderline between fiction and criticism has been a point of convergence where fiction and criticism have assimilated each other's insights . . . For criticism this has meant an affirmation of literariness in its own language, an increased awareness of the extent to which critical insights

are formulated within fiction, and a tendency towards immanence of critical approach which questions the ability of critical language to refer objectively and authoritatively to the literary text (Currie 2).

Om het idee van een *borderline discourse* te illustreren, beschrijft Currie het werk van Derrida. Volgens Currie bestaat er in het werk van Derrida een hoge mate van zelfbewustzijn over de status van literatuurkritiek in relatie tot zijn object (Currie 9); Derrida weigert volgens Currie te erkennen dat kritiek los kan staan van het literaire object waar de kritiek betrekking op heeft (Currie 8). Currie beschrijft dat er aan de hand van Derrida's denken drie niveaus zijn waarop men kan reflecteren over de problematische relatie tussen literatuurkritiek en literatuur:

First there is the level . . . where Saussure's account suggests that language can only refer to the outside world because of its internal system of differences which both enable reference and impose structure on the referent. Second, there is the level at which Saussure's exclusions and methodological choices impose value-laden structure on language as an object despite masquerading as neutral or objective manoeuvres" (Currie 9)

Het derde niveau heeft volgens Currie opnieuw twee dimensies. Ten eerst gaat Derrida's eigen tekst te werk vanuit het binnenste van zijn object; "Derrida is trying . . . to operate within his [Saussure's] text, within his [Saussure's] own terms" (Currie 9). Ten tweede bezit Derrida's tekst volgens Currie een hoge mate van zelfbewustzijn: "[There is] a kind of self-consciousness in Derrida's tekst which prevents his own terms from from acquiring metalingual or objective status by foregrounding their paradoxical and difficult relation to the language that they describe" (Currie 9).

Volgens Currie leidt de erkenning van deze subjectiviteit binnen de literatuurkritiek van de jaren zestig (naast Derrida noemt hij Jakobsen en Barthes), tot het aannemen van een “modernist self-consciousness” binnen dat discours. Literatuurkritiek was zich volgens Currie bewust van de overeenkomstigheden tussen literatuur en zichzelf, en was daardoor genoodzaakt om een reflexieve houding tegenover haar eigen methode en eigen *literatuurheid* aan te nemen (Currie 8-9).

Hoewel Currie zelf deze stelling toepast op onder andere Derrida, bijvoorbeeld dat volgens Currie Derrida's lezingen van Joyce ondervragen hoe kritische teksten kunnen refereren aan literaire teksten (8), zou dit idee ook kunnen worden toegepast op schrijvers zoals Hutcheon. Een voorbeeld van *literatuurheid* in academisch taalgebruik, is te vinden in de introductie van *Narcissistic Narrative*. Hutcheon maakt de connectie tussen het zelfbewustzijn van de metafictionele roman en tussen Freudiaanse psychoanalyse, door de roman te vergelijken met Ovidius' vertolking van de mythe van Narcissus. Net zoals Derrida gebruikt Hutcheon interpretatie om een discours te analyseren; bij Hutcheon is het alleen niet Saussure, maar Freud, wiens psychoanalyse wordt gebruikt om een connectie tussen psychoanalyse en literatuur te bewerkstelligen. Waar Derrida's tekst echter volgens Currie afstand behoudt tot het idee van “academic, transparent objectivity” gebruikt Hutcheon echter een puur literaire strategie, die geen reflexiviteit tegenover de eigen methode uitstraalt. Haar instrument is een stelsel van vergelijkingen en metaforen, eigen aan literatuur, die samen de beeldspraak van een zogenaamde *Narcistische* literatuur organiseren: Hutcheon leest de mythe van Narcissus op een ironische manier als een allegorie op het genre van de roman, met een *uncanny* precisie. Zo vergelijkt ze de verkrachting die Narcissus heeft verwekt met de *genre verwekkende parodieën* van Cervantes (9), vergelijkt ze Narcissus' postmortale metamorfose met de herformulering van de roman onder het postmodernisme (16) en zijn de wenende najaden en dryaden gelijk aan de postmoderne critici, die volgens haar het idee van de dood van de roman verwarren met de zelfbewuste esthetiek van de moderne roman (Narcissistic 1, 14-16). Uit de grotere vergelijking ontstaat het beeld

van metafiction als een zelfbewuste, *Narcistische* literatuur, maar de ironie van Hutcheon's allegorese is dat deze berust op literaire tactieken, de allegorie of de metafoor, om een theorie op te stellen waarin het idee van metafiction als een zelfbewuste literatuur naar voren wordt gedragen.³

Het idee van een *zelfbewuste literatuur* kan daarom wellicht beschouwd worden als een personificatie van de roman, en vereist een meer grondige analyse, die plaats zal vinden in het volgende hoofdstuk.

³ Dezelfde stijl is terug te zien in bijvoorbeeld de literaire, essayistische stijl van Gass, zoals eerder al is gesteld, maar bijvoorbeeld ook in de essays van Jac Tharpe, wiens boek *John Barth: The Comic Sublimity of Paradox* (1974), volledig gewijd aan het werk van Barth, eveneens deze semi-literaire stijl aanwendt. In Alter's hoofdstuk over Sterne's narratieve technieken, kan men hetzelfde aantreffen. Zo gebruikt Alter, in een poging om het *zelfbewustzijn* van Sterne's romans aan te wijzen, een manier van definiëren die berust op de fantasie van de lezer: "in a novel where at every turn of a phrase, at every turn of the stairs in Shandy Hall, the mind goes skittering off in self-delighting demonstration of its own essential waywardness" (Alter 31).

Hoofdstuk 2

Het gebruik van de term zelfbewust met betrekking tot metafiction

Lost in the Funhouse (1968) is een serie korte, thematisch verbonden verhalen. Deze verhalen kenmerken zich door een overkoepelende vorm, waarin er een spanning bestaat tussen de auteur, de verteller en de personages, door het gebruik van metafiction als ironische beoefening van klassieke literaire conventies. Er wordt gespeeld met een afwijkende vorm van de bladspiegel; er wordt gespeeld met woorden, leestekens, spellingconventies; met als effect een hoge mate waarin het narratief het gordijn achter zichzelf wegtrekt. Zo verklapt de verteller aan de lezer dat het onwaarschijnlijk is dat het personage van Ambrose kan reflecteren op het niveau van een volwassene. Bovendien is het merkwaardig dat Ambrose kan reflecteren op het niveau van de alwetende verteller: Ambrose doet onwaarschijnlijk oplettende waarnemingen van zijn omgeving, en hij bezit onmogelijk veel informatie over de wereld.

In een studie over het werk van Barth schrijft Jac Tharpe dat de afzonderlijke verhalen in *Lost in the Funhouse* worden verbonden door *linguïstische motieven* (Tharpe 94), die zich steeds in een verschillende vorm laten symboliseren. De hoofdpersoon uit *Night-Sea Journey*, een filosofische spermaceel, vraagt zich af “how can I be both vessel and contents?” (Lost 3), welk vraagstuk op vergelijkbare manier gevonden kan worden in andere vormen, in andere verhalen (Tharpe 94). Tharpe ontdekt in het citaat een gelaagdheid van literaire en seksuele suggesties: de vraag verwijst naar het eeuwenoude debat over vorm of inhoud in de kunsten, maar is ook een “sexual metaphor” (Tharpe 94). Bovendien is “vessel and contents” een metafoor voor het boek zelf, waarin Barth volgens Tharpe worstelt met het presenteren van *linguistic conundrums* (104), de vorm, als de inhoud van de roman: “*Lost in the Funhouse* is an attempt to see whether the medium can possibly be seen as the message” (Tharpe 91-92).

Een ander voorbeeld van zo'n *linguïstisch motief* is de *regressus ad infinitum*. Het volgende citaat uit *Lost in the Funhouse* (1963) van John Barth illustreert hoe een *regressus ad infinitum* functioneert: "Oh God comma I abhor self-consciousness" (Lost 117). Hoewel het citaat zou kunnen worden gebruikt om het zelfbewustzijn van de tekst te illustreren, daar de tekst hier expliciet verwijst naar zijn eigen zelfbewustzijn (*self-consciousness*), bemoeilijkt het tegelijkertijd ook de grenzen van de eigen reflexiviteit. Uit het citaat blijkt niet alleen een vorm van zelfbewustzijn, maar ook een bewustzijn over dat zelfbewustzijn, wat Barth weet te verwoorden in een tegenstelling: "I *abhor* (mijn italics) self-consciousness" (Barth 113). Het personage worstelt met het bewustzijn over zichzelf als een personage (een personage met de omnisciente kenmerken van een verteller), maar kan dat tragisch genoeg alleen verwoorden door dat zelfbewustzijn uitdrukkelijk te maken. Wat ontstaat is een *regressus ad infinitum* (Currie 1); de paradox wijst aan dat het bewustzijn van het zelfbewustzijn van de roman tot in het oneindige kan worden uitgerekt, waardoor de *locus* van dit zelfbewustzijn onmogelijk in de tekst zelf kan worden geplaatst.

Uit dit citaat volgt dus niet alleen een illustratie van het *zelfbewustzijn* van de tekst, er ontstaat ook een oneindige regressie, waarin het idee van een zelfbewuste literatuur wordt ondervraagd; uit het citaat volgt een gelaagd beeld van hoe metafiction over zichzelf reflecteert: *meta* betekent ook *meta-meta*, enzovoorts. In *Narcissistic Narrative* van Linda Hutcheon wordt er al gereflecteerd op hoe *zelfbewuste literatuur* aanvankelijk zichzelf ondervraagt, voordat theorie toekomt aan een reflectie: "If self-conscious narrative by definition includes within itself its own first contextual reading, no single theory will be able to deal with it without considerable distortion" (Narcissistic 6). Doordat literatuur zoals *Lost in the Funhouse* constant naar 'zichzelf' verwijst, en daarmee *vorm* en *inhoud* laat samensmelten, is de positie van een descriptieve literaire theorie ingewikkeld. Wat Hutcheon hier erkent, is dat de relatie tussen *theory* en *self-conscious narrative* wordt bemoeilijkt door dit zelfbewustzijn. De regressus in Barth bemoeilijkt het idee van een zelfbewustzijn, maar wat Hutcheon

daaraan toevoegt is dat de relatie tussen object en wetenschap hierdoor ook wordt bemoeilijkt. Doordat metafiction zich bewust is van zichzelf, en zich tevens bewust is van dat proces, merkt Hutcheon op dat de relatie tussen het object en wetenschap *vervormd* raakt. Dat komt volgens Hutcheon voort uit de essentie van metafiction zelf: “the point of *metafiction* is that it constitutes its own first critical commentary, and in so doing . . . sets up the theoretical frame of reference in which it must be considered” (Narcissistic 6).

Wat dus het geval is bij metafiction, stel ik geïnspireerd door Currie, is dat het *zelfbewustzijn* van de tekst ook consequenties heeft voor de relatie tussen literatuur en literatuurkritiek. Het zelfbewustzijn van de tekst determineert een bepaalde relatie tussen literatuurkritiek en haar object, waardoor de kritiek genoodzaakt is om het *zelfbewustzijn* van de tekst in acht te nemen bij het bestuderen ervan. Noodzakelijk dwingt dat de theorie naar een *meta*-perspectief. Bijvoorbeeld, het erkennen van die gecompliceerde relatie leidt Hutcheon tot een benadering van metafictionele literatuur waarin het *proces* centraal staat: “Narcissistic narrative, then, is process made visible” (Narcissistic 6). Deze definitie van *zelfbewuste* literatuur kan gezien worden als een meta-perspectief op een meta-literatuur; als een noodzakelijke reactie op de *zelfbewuste* vorm van metafictionele literatuur.

Ondanks deze meta-beweging is het zo dat dat er enkele problemen tussen metafictionele literatuur en haar theorie bestaan. In dit hoofdstuk wil ik nu wijzen op drie problemen met het idee van een zelfbewuste literatuur. Door deze drie problemen te introduceren, die voortkomen uit aannames uit teksten van Robert Alter, Linda Hutcheon en Patricia Waugh, zal er getracht worden om een kritiek te formuleren op het idee van een zelfbewuste literatuur. Daarna zal de theorie van Mark Currie worden gebruikt als een reactie op deze problemen. Tenslotte zal de theorie van Currie worden overwogen.

Ten eerste is er de vraag of het wel betekenisvol is om te zeggen dat literatuur zelfbewust is (Currie 1)? Het lijkt absurd om een wezenlijke eigenschap, zoals zelfbewustzijn, toe te schrijven aan romans; het is niet vastgesteld of een biologisch/psychoanalytische term zich zomaar laat vertalen naar

de literatuurwetenschap, zonder wetenschappelijke relevantie kwijt te raken; kan een psychoanalytisch getinte term wel leiden tot adequate literatuurwetenschappelijke definities? De notie van een *zelfbewuste* metafiction lijkt daarmee enkel te berusten op een onnatuurlijke vergelijking tussen twee disciplines, waarbij het toekennen van zelfbewustzijn aan de roman een discursieve poging is om bepaalde zelfreflexieve kenmerken van metafictionele literatuur te illustreren, of zelfs te personifiëren. Currie's antwoord legt zich neer bij het idee dat het zelfbewustzijn van de roman niet toereikend genoeg is om de complexiteit van een verschijnsel als metafiction te benaderen (Currie 1-2).

Ten tweede, wanneer men het eerste probleem aanvaardt als noodzakelijk, omdat het *zelfbewustzijn* van de roman nou eenmaal een gevestigd idee is, is het 'zelf' van de literatuur ook problematisch, stelt Currie (Currie 1). Is het wel zo dat literatuur naar 'zichzelf' verwijst (Currie 1)? Zou een absolute 'zelfverwijzing' niet ontaarden in een blanco tekst? Currie ziet hier ook het problematische gegeven dat het idee van een 'zelf' voor de literatuur niet strookt met een discours dat niet eens het 'zelf' van de auteur wil erkennen (Currie 1). Het is eerder een manier waarop metafiction naar haar eigen literaire geschiedenis verwijst, of nog aannemelijker, een manier waarop metafiction verwijst naar het discursieve stelsel dat haar heeft benoemd (Currie 1), wat onder 'zelfbewustzijn' lijkt te vallen; het literaire 'Zelf' is dus eigenlijk een theoretische '*Ander*'.

Ten derde is 'zelfbewustzijn' geen nieuw literair fenomeen, terwijl de term *metafiction* wel nieuw is (Currie 1); zo bestaat er een temporele kloof tussen object en wetenschap (Currie 1).

Literatuurtheoretici zoals Robert Alter, Linda Hutcheon en Patricia Waugh weten het 'zelfbewustzijn' van de roman terug te lezen naar de allereerste romans, wat leidt tot een universele definitie van metafiction als een "tendency or function inherent in all novels" (Waugh 5). Een dergelijke retrospectieve methode is kenmerkend voor deze wetenschap, die volgens Umberto Eco⁴ en Mark Currie maar al te

⁴ Een deel van *Reflections on the Name of the Rose* (1983) is opgenomen in Currie's bundeling. Eco stelt hier komisch dat "soon the postmodern category will include Homer" (Eco in Currie 173), als een kritiek op de historische houding van postmoderne literatuurcritici.

graag een vorm van “proto-postmodernism” wil ontdekken (Currie 5); bij zo’n methode is het ‘zelf’ een product van een theoretisch discours; de theorie creëert door te schrijven zijn eigen object in de geschiedenis, om het vervolgens te theoretiseren.

Het is dus niet alleen betwifelbaar of literatuur een ‘zelf’ heeft; of dat literatuur zich bewust is van zichzelf, in plaats van een bewustzijn over andere literatuur; maar is het bovendien duidelijk dat het ‘zelfbewustzijn’ van de roman een theoretisch bouwwerk is dat zich terug heeft getunneld naar de essentie van de literatuur.

Deze drie problemen komen voort uit een logische kritiek op het idee van een *zelfbewuste* literatuur, geformuleerd door Mark Currie in *Metafiction* (1995). Currie introduceert deze essays met de stelling dat metafiction getekend wordt door de samensmelting van literatuurkritiek en fictie in dezelfde tekst (2-3). Metafiction is een *borderline discourse*, dat wil zeggen “a kind of writing which places itself on the border between fiction and criticism, and which takes that border as its subject” (Currie 2). Dit houdt in dat fictionele teksten ideeën uit de literatuurkritiek gingen incorporeren in hun tekst en andersom, “producing a self-conscious energy on both sides” (Currie 2).

Vervolgens brengt Currie dit idee samen met een kritiek op het idee van een zelfbewustzijn van de roman. De betekenis van het zogenaamde zelfbewustzijn van de roman valt daardoor onder dat idee van een *borderline discourse*: door beide discours, fictie en theorie, met elkaar te vergelijken, valt de toekenning van een zelfbewustzijn aan de roman te verklaren vanuit het proces van die samensmelting. Doordat metafiction zowel theoretisch als literair is, gaat ook het ‘zelf’ van zelfbewustzijn nu verder dan slechts literatuur: bij metafiction valt literatuurkritiek ook onder het object van dat ‘zelf’. Currie ontloopt zo de problematiek van een *zelfbewuste literatuur*, door metafiction in een nieuw interdiscursief kader te vatten. Het proces van zelfverwijzing of *zelfbewustzijn*, kan nu begrepen worden vanuit het idee dat metafiction en theorie soortgelijk zijn, en dat ze elkaar imiteren. Het zelfbewustzijn van de roman wordt

dus door Currie gedeconstrueerd, en maakt plaats voor een model waarin de verhouding tussen metafiction en haar theorie van bovenaf wordt bekeken.

Een ander belangrijk idee van Currie is dat er een zekere inherente *illogicality* om het idee van een zelfbewuste metafiction hangt (Currie 1). De term *zelfbewustzijn* lijkt hem meer gecompliceerd dan theoretici het laten doen voorkomen. Het idee van zelfbewustzijn in de literatuur kan gemakkelijk worden ondermijnd met het toepassen van een eindeloze regressie. Zo stelt Currie dat een literatuur die zich bewust zou zijn van zichzelf, zich eveneens bewust zou moeten zijn over dat zelfbewustzijn, enzovoorts, waardoor het toepassen van de term *zelf* op literatuur een niet-logisch resultaat krijgt. (Currie 1). Door die eindeloze regressie van literair zelfbewustzijn wordt de vraag geforceerd of het überhaupt relevant is om metafiction te categoriseren als *zelfbewust*.

Wat Currie onderscheidt van eerdere theoretici, is zijn logische blik op het discours. Een simpele logische kritiek op de mogelijkheden van een zelfbewuste literatuur leidt Currie tot de vraag of het überhaupt betekenisvol is om te verwijzen naar metafiction als zelfbewust (Currie 1). Als voorbeeld neemt hij de *regressus ad infinitum*, die de essentiële *illogicality* van stellingen over metafiction perfect omschrijft (Currie 1); het idee van een eindeloze regressie forceert een kritische vraag naar het idee van zelfbewustzijn in metafiction, omdat het de onmogelijkheid van het idee van een zelfbewuste literatuur aanwijst (Currie 1).

Wanneer deze stelling tegenover eerdere theoretici van metafiction wordt gezet, wordt duidelijk dat deze kritiek op het zelfbewustzijn van literatuur controversieel is. Theoretici als Waugh en Hutcheon schrijven vanuit een positie die zich verdedigend opstelt tegenover metafiction:

critics have discussed the 'crisis of the novel' and the 'death of the novel'. Instead of recognizing the positive aspects of fictional self-consciousness, they have tended to see such literary

behaviour as a form of the self-indulgence and decadence characteristic of the exhaustion of any artistic form or genre (Waugh 9).

Waugh beschermt hier specifiek het zelfbewustzijn van fictie om het grotere geheel van contemporaine fictie te verdedigen. Wat wellicht een eerdere kritiek, zoals die van Currie, op de niet-logische aannames van een *zelfbewuste* literatuur heeft tegengehouden, is de defensieve houding van theoretici zoals Waugh. Het is in ieder geval zo dat Currie's kritiek aansluit op de context die Waugh en anderen hebben gecreëerd.

Niet alleen is de *regressus ad infinitum*, zoals Currie dat aantoon, aan te treffen in de theoretische stellingen dat metafiction een zelfbewuste literatuur is, maar is de eindeloze regressie net zo goed aanwezig in metafictionele literatuur zelf, als een vorm van parodie op literaire conventies (zoals bij Barth) of een ode aan pre-socratische filosofie (zoals bij Borges (Barth in Currie 169)). De literaire parodie die zo eigen is aan metafictionele literatuur (Hutcheon 49 en Waugh 68-69) slaat op deze manier niet alleen op het imiteren van zichzelf, in de vorm van vroegere romantische/realistische literatuur, maar kan eveneens gelezen worden als een speelse illustratie van de tegenstrijdigheden van theorie.

Er zijn echter bij het idee van een *borderline discourse* ook problemen aan te wijzen. Is het namelijk wel rechtvaardig om literatuurkritiek en literatuur, omdat ze naar elkaar toe zijn bewogen, totaal aan elkaar gelijk te stellen? Wellicht kunnen literatuurkritiek en fictie elkaar imiteren en zo op elkaar gaan lijken, maar dan zijn ze logisch gezien nog niet hetzelfde. In wezen blijft een theoretische literatuurkritiek anders dan een literaire theorie. Het inzicht dat fictie en literatuurkritiek elkaar zijn gaan imiteren is een belangrijk inzicht in wat metafiction is, als een grensgeval tussen literatuurkritiek en fictie, als een tegenhanger van andere theoretische modellen over metafiction; maar deze benadering zou niet zo ver moeten gaan dat de specifieke kwaliteiten van metafiction verloren gaan bij een concentratie op het theoretische aspect van metafiction, in plaats van het literaire aspect. Het idee van een *borderline*

discourse is progressief wanneer het dient om het idee van een *zelfbewuste literatuur* te bekritisieren, en wanneer het de rol van fictie zelf in de werking van literatuurkritiek kan uitlichten, op voorwaarde dat het toewerkt naar een adequate definitie van metafictieve literatuur als een literatuur, en niet als een theorie.

Hoewel het idee van een *borderline discourse* wellicht enige ontologische problemen oplost door het grijze gebied van metafictie te omheinen, is het aan de andere kant eveneens ontoereikend voor een adequate benadering van metafictieve literatuur, los van theoretische teksten: Currie's benadering is vooral een theoretische benadering, waarbij de aandacht voor de theoretische tekst de aandacht voor de literaire tekst domineert. Wat volgens mij ontbreekt is een beoefening van het idee van een *borderline discourse* op metafictieve literatuur zelf; niet alleen hoe de interactie tussen literatuurkritiek en fictie is aan te wijzen in bijvoorbeeld het werk van Derrida of Hutcheon, maar ook hoe deze interactie aanwezig is in bijvoorbeeld het werk van John Barth.

In conclusie van dit hoofdstuk is metafictie vastgesteld als een interdiscursief concept, waarbij metafictie een definitie krijgt als een proces van wederzijdse imitatie tussen fictie en theorie. Currie is hier vernieuwend omdat zijn kritiek ten eerste in staat is om een groter historisch overzicht te schetsen van het discours dat zich om metafictieve literatuur heeft gekadreed, waardoor belangrijke nieuwe inzichten boven water komen.⁵ Zijn bundeling behelst zowel de teksten van auteurs van fictie, zoals Barth en Eco, als klassieke teksten over metafictie door literatuurwetenschappers, zoals die van Robert

⁵ Bijvoorbeeld dat "the roles of writer and critic are often fulfilled by the same person. On the one hand, novelists often depend financially or intellectually on employment as critics, so that the writers of fiction are also, for example, the reviewers who assess fiction for newspaper readers. On the other hand, and perhaps more importantly for metafiction, academic literary critics have been increasingly successful as novelists, leading to a high level of critical awareness within their fictional productions" (Currie 3). Wat Currie hier benoemd is ook van toepassing op John Barth; hij publiceerde kritische essays over literatuur (zie *The Literature of Exhaustion*, en later een reactie, *The Literature of Replenishment*; en, in de rol van een literaire criticus, schreef hij tegelijkertijd *romans* waarin die kritiek terug is te vinden; terwijl hij rond dezelfde tijd ook een functie als gastdocent *creative writing* aan Boston University, en later aan The University of John Hopkins bekleedde.

Scholes en Patricia Waugh; de combinatie van twee verschillende scholen auteurs benadrukt zijn stelling over de verandering van de status van de criticus/auteur (Currie 3).

Wanneer we Currie volgen, is de grens uitgevaagd tussen teksten die metafiction uitoefenen, en de teksten die metafiction beschrijven en categoriseren: dat betekent een metamorfose van metafiction als een literatuur naar een discours dat zowel theoretische als literaire teksten behelst; metafiction is een grijs ontologisch gebied tussen theorie en fictie. Currie's kader creëert op deze manier theoretische mogelijkheden om het effect van metafictionele literatuur op een nieuwe manier te meten; als een transdiscursieve kritiek tussen twee meta-discours die elkaar zijn gaan imiteren.

Tevens heeft metafiction, gedefinieerd als een *zelfbewuste* literatuur, een zekere *illogicality*. Logisch gezien komt het idee van een zelfbewuste literatuur neer op een vergelijking van literatuur met een psychoanalytisch zelfbegrip, dat letterlijk genomen geen betrekking heeft op literatuur, maar beperkt blijft tot een figuurlijke, gepersonifieerde conceptie van de roman. In het metafictionele discours bestaat er een ingewikkelde relatie tussen de literaire wetenschap⁶ en de literatuur die ze beschrijft, doordat in metafiction de verhouding tussen literatuurkritiek en fictie, twee aanvankelijk losstaande discours, is geïnternaliseerd.

Deze theoretische verandering in de opvatting van wat metafiction is, zou ook een perspectief op bepaalde aspecten van metafictionele literatuur kunnen loswrikken. In een metafictionele tekst, zoals *Lost in the Funhouse*, zou het spoor van de interactie tussen fictie en literatuurkritiek eveneens aanwezig moeten zijn; welke literaire vorm het idee van een *borderline discours* aan kan nemen, is nog een open vraag.

⁶ Hiermee worden enkel auteurs zoals Hutcheon, Alter en Waugh bedoeld, en niet auteurs zoals Barthes of Derrida, voor wie Currie de zogenaamde *literatuurheid* van hun werk legitimeert (Currie 7-9).

Hoofdstuk 3

Het idee van een borderline discours in Lost in the Funhouse

“Another story about a writer writing a story! Another regressus in infinitum!” (Lost 117)

Nu het idee van een zelfbewuste literatuur is geschetst in hoofdstuk 2, en er in hoofdstuk 1 een voorbeeld is gegeven van de zichtbare invloed van fictie op literatuurkritiek, zal er in dit hoofdstuk getracht worden om deze stelling om te draaien: of het idee van een *borderline discourse* toe te passen is op een metafictionele tekst, in dit geval *Lost in the Funhouse* (1963) van John Barth.

De hypothese is dat deze interactie kan worden gezien in het verschijnen van de *regressus ad infinitum*, in de bundel verhalen van Barth. In de tekst van *Lost in the Funhouse* kan de steeds terugkomende *regressus ad infinitum* geïnterpreteerd worden als een parodie op literatuurkritiek, waardoor de relatie tussen literatuurkritiek en fictie wordt gesymboliseerd. De *eindeloze regressies* in *Lost in the Funhouse* bezitten binnen de tekst een status die vergelijkbaar is met de functie van de parodie. De parodie, zo stelt Waugh, verbindt *creatie* met *kritiek* (68); hetzelfde proces is terug te zien in hoe de eindeloze regressie als een literair motief functioneert in *Lost in the Funhouse*: de inherente tegenstrijdigheid die voortkomt uit de eindeloze regressie combineert een kritisch aspect met een literaire waarde. Wat deze hypothese hoopt te bewerkstelligen, is dat de eindeloze regressie gelezen kan worden als een parodie op de literatuurkritiek, uitgaande van het idee dat metafiction de relatie tussen literatuurkritiek en fictie heeft geïnternaliseerd. Tenslotte is wellicht deze parodistische houding ten opzichte van dat theoretische kader te beschouwen als een kenmerk van metafictionele literatuur, dat zich symboliseert in het *literair maken* van tekstuele entiteiten, zoals de eindeloze regressie, die traditioneel gezien onderdeel uitmaken van andere discours, zoals de filosofie.

De relevantie van deze functie, zo stel ik, ligt in de relatie die *Lost in the Funhouse* heeft met het theoretische kader dat er omheen is gebouwd. Zo toont bijvoorbeeld de *regressus ad infinitum* aan dat *Lost in the Funhouse* speelt met het idee van een zelfbewuste literatuur; de tekst is zich immers bewust over zijn eigen bewustzijn, en dan zou de tekst zich ook daar weer bewust over moeten zijn, etcetera (Currie 1). Telkens wanneer *Lost in the Funhouse* het zelfbewustzijn oproept dat volgens sommigen zo kenmerkend is voor metafictionele literatuur, toont het niet alleen een inzicht in zijn eigen artificialiteit, maar toont het ook een reflexiviteit tegenover die artificialiteit, wat kan worden gelezen als een kritiek op het idee van een zelfbewustzijn. Zelfbewustzijn roept in *Lost in the Funhouse* noodzakelijk een *regressus ad infinitum* op. Deze kritiek, wanneer toegepast op stellingen uit theoretische literatuur over metafiction, maakt een theoretische reactie, doordat ze een negatief argument formuleert ten opzichte van het idee van *zelfbewustzijn*.

Currie stelt bij zijn overweging van de relatie tussen fictie en theorie, dat het benaderen van metafiction noodzakelijkerwijs een aantal problemen met zich meebrengt, juist omdat metafiction in zichzelf al een bepaalde zelfreflexiviteit bezit:

There is a sense in which any definition of metafiction is a contradiction. Since metafiction concerns itself above all with a reflexive self-awareness of the conditions of meaning-construction, any typological definition of metafiction rooted in objective characteristics or essences will contradict the linguistic philosophy that it attempts to describe . . . What is needed is a non-essentialist definition, one which does not name a singular common essence between metafiction but which designates a kind of problem in the philosophy of language . . . a postmodern definition of metafiction (Currie 15)

Een geldige definitie van metafiction, zou volgens Currie rekening moeten houden met de manier waarop metafiction een eenduidige classificatie weerstaat. Het is volgens Currie niet mogelijk om metafiction te kwalificeren aan de hand van eigenschappen zoals *zelfbewustzijn*, omdat een dergelijke benadering geen recht doet aan de *linguistic philosophy* van metafiction. Metafiction behelst namelijk een reflexieve houding tegenover de manier waarop een tekst betekenis construeert, een adequate definitie zou dat proces moeten kunnen laten gelden, en een notie van *zelfbewustzijn* geldt niet als een adequate benadering van hoe metafiction zich positioneert tussen literatuurkritiek en fictie. In *Narcissistic Narrative* wijst Hutcheon meermaals hetzelfde probleem aan met het theoretiseren van metafiction:

No attempt has been made to propose a comprehensive theory of metafiction. In the first place any such theory would be reductive, much more reductive than any other theory of the novel in general. This is because the point of *metafiction* is that it constitutes its own first critical commentary” (Hutcheon 6). There can be no “theory” of metafiction, only “implications” for theory; each self-informing work internalizes its own critical context. To ignore that is to falsify the text itself (Narcissistic 155).

De stelling van dit hoofdstuk, dat de *regressus ad infinitum* niet alleen een thematisch onderdeel is van *Lost in the Funhouse*, maar ook een parodistische functie heeft, is een poging om aan Currie's idee van een *postmodern definition* van metafiction te voldoen. Een dergelijke definitie is niet bedoeld als een *reductive* notie van metafiction, waar Hutcheon voor waarschuwt, maar juist als een viering van de esthetiek van metafictionele literatuur zelf, omdat het een inzicht biedt in de manier waarop tekstuele elementen het meta-niveau van metafiction bewerkstelligen; elementen als de *regressus* en de parodie zijn wat dat betreft essentiële factoren.

Allereerst moet er worden aangetoond dat de regressus ad infinitum een thematisch onderdeel is van *Lost in the Funhouse*. De regressus ad infinitum manifesteert zich telkens in verschillende vormen in verschillende verhalen, en neemt zo een centrale rol aan in het boek. Zo determineert bijvoorbeeld de *Möbius-strip* van *Frame-Tale*, het allereerste verhaal in de serie, een narratieve paradoxicaliteit op dezelfde manier als een *infinite regress*. *Frame-Tale* bestaat uit slechts tien woorden, in grote dikgedrukte letters: “Once upon a time there was a story that began” (Lost 1-2). Naast de tekst staat een instructie, waarbij de tekst uitgeknipt dient te worden, en aan elkaar te worden geplakt als een *Möbius-strip*, waarbij de woorden en de oneindige lus-vorm van het knipsel elkaar betekenis geven. Deze eindeloosheid van de *Möbius-strip* is vergelijkbaar met bijvoorbeeld de regressus ad infinitum, omdat beiden het idee van oneindigheid representeren. Deze oneindigheid is een thematisch aspect van *Lost in the Funhouse*, omdat het steeds terugkeert in de verschillende verhalen; wat men kan terugzien in dat *Frame-Tale*, eenmaal uitgeknipt en aan elkaar geplakt volgens de instructies, de fysieke vorm aanneemt van een *Möbius-strip*: oneindigheid wordt een *frame*, zoals gebruikelijk is in fabels, waarin de rest van de verhalen zich inbedden: zo begint het boek begint met de filosofische overwegingen van een anonieme spermacel, en eindigt met het verhaal van een anonieme dichter, die zijn zaad in de zee werpt; zo wordt de *Möbius-strip* vergeleken met de cyclus van het menselijke leven; en kan de *Möbius-structuur* ook worden gelezen in de diep ingebedde dialogen van *Menelaid*; tevens kan het verhaal *Water-Message*, over een fles met een brief, geïnterpreteerd worden als een seksuele metafoor die verwijst naar dit thema. Andere steeds terugkerende elementen zijn bijvoorbeeld personages die onmogelijk veel informatie bezitten; de spermacel bezit een onmogelijk intellectueel vermogen, net zoals Ambrose die, in de geest van *Tristram Shandy*, onmogelijk gedetailleerde informatie heeft over de eerste momenten van zijn leven en over de loop van de toekomst:

Stepping from the treacherous passage at last into the mirror-maze, he saw once again, more clearly than ever, how readily he deceived himself into supposing he was a person. He even foresaw, wincing at his dreadful self-knowledge, that he would repeat the deception, at ever-rarer intervals, all his wretched life, so fearful were the alternatives. Fame, madness, suicide; perhaps all three. It's not believable that such a young boy could articulate that reflection, and in fiction the merely true must always yield to the plausible (Lost 93).

De cycliciteit die eigen is aan de *regressus ad infinitum*, dient dus als een thematisch kader waarin de verhalen zich afspelen, in de vorm van een *Möbius-strip*, die net als de paradox, functioneert als een schijnbare tegenstelling. Niet alleen omhelst de cycliciteit van de *Möbius-strip* de verhalen in *Lost in the Funhouse* van begin tot eind, dit thema, het steeds weer herhalen van een symbool dat speelt met het idee van de oneindigheid, zou geïnterpreteerd kunnen worden als een vorm van parodie. De parodie is door andere theoretici reeds omschreven als een belangrijke functie van metafictionele literatuur; bijvoorbeeld door Waugh, waar zij de functie van parodie in metafictione omschrijft als combinatie tussen *creatie* en *kritiek* (68). Volgens Waugh is parodie een literair instrument dat af en toe opduikt in de literatuurgeschiedenis (67), om de relatie tussen *vorm* en wat deze *vorm* kan uitdrukken, te *vernieuwen*, waardoor het proces van schrijven wordt geopenbaard aan de lezer (68). Een soortgelijke stelling is terug te vinden in Hutcheon, waar parodie wordt omschreven als een “necessary and creative process by which new forms appear to revitalize the tradition and open up new possibilities” (Narcissistic 50). Deze notie van *to revitalize*, of de combinatie van *creatie* en *kritiek*, resoneert ook in het essay van Barth “The Literature of Exhaustion”, waarin hij contemporaine literatuur afweegt als een dialectiek van *uitputting* en hernieuwing.

De uitgangspunten van dit discours zijn duidelijk: parodie wordt geschetst als een belangrijk onderdeel van metafictione, maar ook is het discours zich bewust van de interactie tussen fictie en theorie

die plaatsvindt in de literaire tekst (Currie 2; Scholes 114). Wanneer deze inzichten worden gecombineerd, de functie van parodie, en het idee van metafiction als een *borderline discourse*, zou bijvoorbeeld de *regressus* kunnen worden geïnterpreteerd als een onderdeel van het idee van een *borderline discourse*.

Currie wees erop, zoals uitgelegd in het eerste hoofdstuk, dat het werk van auteurs zoals Derrida een bepaalde zelfreflexiviteit over de relatie tussen literatuurkritiek en haar object behelst. De zelfreflexieve houding van metafictionele literatuur zoals *Lost in the Funhouse*, zou eventueel op dezelfde manier kunnen worden benaderd. In lijn met theoretici als Alter, Hutcheon en Waugh, geeft *Lost in the Funhouse* de lezer een inzicht in hoe fictie *artificieel* is, door te spelen met genaturaliseerde literaire conventies (Waugh 18). In *Life-Story* ziet de lezer hoe de verteller zijn eigen levensverhaal construeert, en tijdens dat proces wederom een *Möbius*-structuur creëert. Zijn levensverhaal heeft noch een begin noch een einde, daar de verteller steeds weer opnieuw begint met schrijven:

Discarding what he'd already written as he could wish to discard the mumbling pages of his life he began his story afresh, resolved this time to eschew overt and self-conscious discussion of his narrative process and to recount instead in the straightfowardest manner possible the several complications of his character's conviction that he was a character in a work of fiction, arranging them into dramatically ascending stages if he could for his readers' sake and leading them (the stages) to an exciting climax and dénouement if he could (Lost 121).

Wederom bespreekt de verteller expliciet het *zelfbewustzijn* van literatuur, maar wat de lezer eigenlijk voor zich ziet is het proces van metafiction als een *borderline discourse*. De dubbelzinnigheid die de verteller op het idee van een *zelfbewuste literatuur* projecteert, omdat hier wederom niet alleen sprake is van *zelfbewustzijn*, maar ook van *zelfbewustzijn* van dat *zelfbewustzijn*; kan begrepen worden

als een product van hoe metafiction de relatie tussen literatuurkritiek en fictie heeft geïnternaliseerd.

Omdat de verteller het idee van een *zelfbewuste literatuur* onderdeel maakt van de speelse houding van de tekst, is het *zelfbewustzijn* van de roman bij metafiction een moeilijk toe te passen definitie. Zoals Currie al stelde: het *zelfbewustzijn* ligt gecompliceerder omdat metafiction een intrinsieke kritische houding heeft tegenover literatuur en literatuurkritiek (Currie 1). Een meer logische, adequate benadering van dit soort passages in metafictionele literatuur zou gevonden kunnen worden met het toepassen van Currie's ideeën.

De houding die de verteller in *Lost in the Funhouse* aanneemt tegenover het *zelfbewustzijn* van de tekst, draagt een bepaalde parodistische waarde. Doordat de verteller het idee van een zelfbewuste literatuur systematisch omzet in een eindeloze regressie, waarin het zinvolle aspect van dat idee verloren gaat, zou er kunnen worden gesteld dat de verteller zich keert tegen het theoretische kader dat deze definitie op metafiction heeft willen plakken. Tevens resoneert in de eindeloze regressies het cyclische taalgebruik van de literatuurkritiek.

Metafiction als een *borderline discourse* waarin de interactie tussen literatuurkritiek en fictie kan worden waargenomen, positioneert zich tegenover een discours waarin metafiction wordt geïnterpreteerd als een vorm van *zelfbewuste literatuur*; dat proces staat vastgelegd in enkele passages uit *Lost in the Funhouse*. Ironisch genoeg is het feit dat deze interactie zichtbaar is al een bewijs voor hoe zinvol het benaderen van metafiction als een *borderline discourse* is. De spanning tussen twee theorieën onderstreept het idee dat literatuurkritiek en fictie elkaar hebben beïnvloed. Het is de literatuur die deze interactie reflecteert aan de lezer.

Conclusie

Dit onderzoek heeft gehoopt om drie dingen aan te tonen. Ten eerste is theoretische literatuur onderzocht, om de lezer een inzicht te bieden in enkele aannames die gelden binnen het idee van een zelfbewuste literatuur, en hoe dit idee samenhangt met het discursieve kader waarin metafictionele literatuur wordt benaderd als een literatuur. Ten tweede, nadat de theoretische literatuur is bekeken met een kritische houding, is er geprobeerd om deze kritiek te versmelten met andere stellingen van auteur Mark Currie: het idee dat de studie van metafictioneel zowel het bestuderen van theoretische teksten als literaire teksten behelst, is gebruikt om de eerdere kritiek om te vormen naar een suggestie over de ontologie van metafictioneel die het complexe zelfbewustzijn van metafictioneel als een *borderline discourse* in acht neemt. Ten derde is er geprobeerd om het idee van een *borderline discourse* toe te passen op een metafictionele tekst (*Lost in the Funhouse* (1963)). Hoe kan het dat er zulke niet-logische aannames zitten in stellingen over het zelfbewustzijn van metafictioneel? De suggestie in het derde hoofdstuk is een poging om die vraag te beantwoorden; hoe *Lost in the Funhouse* gebruik maakt van de *regressus ad infinitum* als een *topos* kan begrepen worden als een vorm van parodie, wat zinvol lijkt vanuit het idee van een *borderline discourse*. De *regressus* kan genomen worden als een medium tot het *uitputten* van niet alleen literaire conventies, maar ook van de manier waarop theorie zich tot literatuur verhoudt, waardoor het een onderdeel wordt van het idee van een *borderline discourse*: zo staat de literatuurwetenschap in de lachspiegel van de literatuur in *Lost in the Funhouse*.

Tenslotte moet er benadrukt worden dat deze beproeving beperken is tot een enkel literair object; de suggestie is daardoor buiten bereik van het gehele metafictionele kader, en benadrukt een niet vanzelfsprekende relevantie voor andere (metafictionele) literatuur.

Bibliografie

Alter, Robert. "Preface." *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, University of California Press, 1975, p. ix-xvi.

---. "The Mirror of Knighthood and the World of Mirrors." *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, University of California Press, 1975, p. 1-29.

---. "Sterne and the Nostalgia for Reality." *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, University of California Press, 1975, p. 30-56.

---. "The Inexhaustible Genre." *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, University of California Press, 1975, p. 218-245.

Barth, John. *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice*. Anchor Books, 1988.

Barth, John. "The literature of exhaustion." *Metafiction*, edited by Mark Currie, Longman, 1995, p. 161-171.

Currie, Mark. "Introduction." *Metafiction*, Longman, 1995, p. 1-18.

Eco, Umberto. "From reflections on The Name of the Rose." *Metafiction*, edited by Mark Currie, Longman, 1995, p. 172-178.

Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Methuen, 1984.

---. "Historiographic metafiction: "the pastime of past time"." *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, 1988, p. 105-123.

"The Literature of Exhaustion." *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, by John Barth, Johns Hopkins University Press, 1984, pp. 62-76.

"The Medium of Fiction." *Fiction and the Figures of Life*, by William H. Gass, Godine, 1979, p. 27-33.

"Metafiction." *The Oxford Companion to English Literature*. 7th ed., 2009.

"Philosophy and the Form of Fiction." *Fiction and the Figures of Life*, by William H. Gass, Godine, 1979, p. 3-26.

Scholes, Robert. "Introduction: Of Fabulators, Fabulation, and Metafiction." *Fabulation and Metafiction*, University of Illinois Press, p. 1-4.

---. "The Nature of Experimental Fiction." *Fabulation and Metafiction*. University of Illinois Press, 1979, p. 105-113

---. "The Range of Metafiction: Barth, Barthelme, Coover, Gass." *Fabulation and Metafiction*. University of Illinois Press, 1979, p. 114-123.

Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman & A Sentimental Journey through France and Italy*. Macmillan, 1931.

Tharpe, Jac. *John Barth: The Comic Sublimity of Paradox*. Southern Illinois University Press, 1974.

Waugh, Patricia. "What is metafiction and why are they saying such awful things about it?" *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, 1984, p. 1-19.

---. "Literary self-consciousness: developments." *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, 1984, p. 21-61

---. "Literary evolution: the place of parody." *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, 1984, p. 63-86.