# Analysekapittel 3: Et skapende tomrom – Teoridel

[Introduksjon, oppsummering av tidligere funn og hypoteser for dette kapittelet]

## Performativt språk

Forekomsten av performativitet i språk generelt var en idé som fikk popularitet da J. L. Austin utviklet teorien om talehandlingen i verket *How to Do Things With Words* i 1955. I Austins opprinnelige teori, var en talehandling noe som skjedde når man kom med en «performativ ytring», også kalt et «performativ». Et performativ er en ytring som står i kontrast til en «konstativ» ytring ved at man med en performativ kan få noe til å skje eller inntreffe i verden gjennom selve talehandlingen, i motsetning til å beskrive det som skjer, slik man gjør i en konstativ ytring. Hillis Miller beskriver en talehandling slik: «The words of a speech act do what they say. They are speech that acts, rather than describes» (Miller 2001a: 2). Noen av Austins eksempler på talehandlinger er løfter, å si «ja» under en bryllupsseremoni, å inngå i et veddemål eller å erklære krig. Når man for eksempel sier ordene som gjør at man har lovet noe, har man også satt i gang en prosess som enten kommer til å ende med at dette løftet blir oppfylt eller brytes. Ordene har dermed ekte og følbare konsekvenser. Austin satte imidlertid strenge krav til situasjonen omringende talehandlingen for at den skal være «felicitous», altså akseptabel, treffende eller vellykket. Dette vil si at for at et «ja» under en ekteskapsseremoni virkelig skal være en talehandling, må du være der med en du vil gifte deg med, den du vil gifte deg med kan ikke være gift allerede, og seremonien må bli utført av en som har løyve til å ekte folk. Ifølge Austins opprinnelige performativitetsteori kan man derfor ikke gjennomføre en talehandling med det litterære språket. Hvis det for eksempel spilles ut en bryllupsseremoni i et skuespill, er dette kun skuespillere som spiller at de blir gift. Hvis en person i en roman inngår i et veddemål eller lover noe, er heller ikke dette en virkelig talehandling.

Da Jacques Derrida skrev essayet «Signature Event Context»(1988), fikk man imidlertid en utvidet forståelse av performativiteten i språket. Austins talehandlingsteori handler i stor grad om å bestemme og avklare hva som er forskjellen mellom en konstativ og en performativ uttalelse. Ifølge Austin kan man si hva forskjellen er ved å se på konteksten rundt talehandlingen. Er et løfte gitt i et dikt eller som en vits? Da er det ikke en «felicitous» talehandling. Er alle de omringende omstendighetene korrekte? Da er det mest sannsynlig en «felicitous» talehandling. Derrida argumenterer i hovedsak imot Austin ved å komme inn på *iterabilitet*, som også kan beskrives som gjentakelsens eller repetisjonens mulighet for språkelementer til å fungere i ulike kontekster. I sin gjennomgang av Derridas tekst, beskriver Hillis Miller iterabilitet slik: «Iterability is nothing more, as a passage cited indicates, than the possibility for every mark to be repeated and still to function as a meaningful mark in new contexts that are cut off entirely from the original context» (Miller 2001a: 78). Sagt på en annen måten, selv om både den som originalt ytret tegnet og den som originalt mottok tegnet er døde eller borte, vil tegnet likevel fungere som et meningsfullt tegn i nye kontekster. Derrida går i sitt essay inn for å vise hvordan det å strengt bestemme og avgjøre hva som er en «godkjent» eller vellykket talehandling vil være umulig, fordi dette ville være en evig spekulasjon i talerens intensjoner med talehandlingen og en definitiv bestemmelse av talehandlingens kontekst. Hvis vi skal følge Austin, og bestemme hva som er talehandlinger på den måten, må absolutt alle mulige kontekster være avklart på forhånd, noe som naturligvis ikke vil være mulig. Ved å peke på iterabilitet viser Derrida at konteksten omringende en talehandling aldri kan bli helt determinert eller «saturert» (Miller 2001a: 99), og at en setning kan fungere på mange ulike måter i ulike kontekster. De forholdene Austin mener må ligge til rette for at noe kan kalles en «felicitous» talehandling kan med andre ord aldri fullstendiggjøres.

I artikkelen «Performativity1/Performativity2», går Hillis Miller nærmere inn på hvordan han ser forskjellen mellom Austin sin forståelse av performativitet og Derridas forståelse. Dette handler, som tidligere nevnt, om kontekstbehovet i en talehandling slik Austin har definert den. Hillis Miller finner imidlertid at denne typen kontekstbehov ikke er nødvendig i et derrideansk performativ:

In Derrida, the performative is seen as a response made to a demand made on me by the “wholly other” [*le tout autre*], a response that, far from depending on pre-existing rules or laws, on a pre-existing ego, I, or self, or on pre-existing circumstances or “context,” *creates* the self, the context, and new rules or laws. Derridean performatives are essentially linked to his special concept of time a “out of joint,” as *différance*. A Derridean performative creates an absolute rupture between the present and the past. It inaugurates a future that Derrida calls a future anterior, or an unpredictable “à-venir,” as in Derrida’s iterated phrase in his late work (Miller 2010: 36).

[Kontekstualiser sitatet]

My response to the call made on me is essentially a reciprocal performative saying “yes” to a performative demand issued initially by the wholly other. My “yes” is a performative countersigning or validating a performative command that comesfrom outside me. In this sense the iterability of *Derridean performatives are repetitions in différance*. They inaugurate differences in time, space, matter, culture, and subjectives (Miller 2010: 36).

Miller er videre uenig med Austin i at det ikke går an å ha talehandlinger i litteraturen. I sitt teoriverk *Speech Acts in Literature* (2001a), tar Miller utgangspunkt i Derridas videreutvikling av Austins opprinnelige teori når han hevder at:

’Speech acts in literature’ can mean speech acts that are uttered within literary works, for example promises, lies, excuses, declarations, imprecations, requests for forgiveness, apologies, pardons, and the like said or written by the characters or by the narrator in a novel. It can also mean a possible performative dimension of a literary work taken as a whole. Writing a novel may be a way of doing things with words (Miller 2001a: 1).

Hillis Miller peker på at ut fra Austins definisjoner, kan ikke noe som er et sitat være en «felicitous» talehandling, fordi det da blir som om språket «nevner» eller beskrivernoe, i motsetning til å få noe til å skje. Problemet med dette kommer imidlertid inn når Austin også mener at for at en talehandling skal være akseptabel, må de ordene som ytres være av en viss konvensjon eller være etablert som tradisjon. Et eksempel på dette er at når man sier «ja» under en bryllupsseremoni, er dette anerkjent som en gyldig måte å bli gift på fordi det å si «ja» på akkurat det stedet i seremonien allerede er en etablert tradisjon. Hillis Miller kommenterer derfor: «Citation, or repetition, seems both necessary to a felicitous speech act and at the same time capable of vitiating it» (Miller 2001a: 3). Poenget som ligger i bunn når Austin lager et skille mellom det som er ekte og uekte talehandlinger, er at et løfte som finnes i en bok eller i et teaterstykke blir sett på som «fiksjoneringer» av løfter som blir gitt under de riktige omstendighetene. Det lages altså både et skille og gjøres en verdivurdering mellom det som uttales i en «felicitous» situasjon i virkeligheten og det som formidles gjennom litteraturen: «Literature is, for Austin, the prime example of the notorious, the insincere. He must get it out of the way in order to make felicitous speech acts possible, that is, speech acts uncontaminated by literature» (Miller 2001a: 33-34).

I *On Literature* (2002), beskriver Hillis Miller sitt syn på det litterære språket som performativt slik: «A literary work is not, as many people may assume, an imitation in words of some pre-existing reality but, on the contrary, it is the creation or discovery of a new, supplementary world, a metaworld, a hyper-reality» (Miller 2002: 18). Hans poeng er at det litterære språket er spesielt fordi det har evnen til å skape nye verdener, og å åpne nye virkeligheter. Med dette mener Hillis Miller at litteraturen utsetter eller omdirigerer («redirects») språkets referensialitet. Denne nye verdenen eller hyper-virkeligheten Hillis Miller beskriver, er ikke kun noe språket gjentar eller refererer fra virkeligheten. Det litterære språket er med andre ord ikke kun en konstativ uttalelse, en beskrivelse eller en imitasjon av vår virkelighet; det har evnen til å skape en helt ny virkelighet, uten et referensielt utgangspunkt. Det litterære språket er sånn sett grunnleggende performativt ved at det kan skape en helt ny verden, som ikke egentlig har en referanse til virkeligheten. Han fortsetter slik:

Every sentence in a literary work is a part of a chain of performative utterances opening out more and more of an imaginary realm initiated in the first sentence. The words make that realm available to the reader. Those words at once invent and at the same time discover (in the sense of “reveal”) that world, in a constantly repeated and extended verbal gesture (Miller 2002: 37-38).

Hillis Miller mener altså at det litterære språket har en performativ kraft fordi det kan skape en ny, litterær virkelighet, uten å ha et tydelig referensielt utgangspunkt i virkeligheten. Det litterære språket er videre også grunnleggende performativt ved at det alltid henviser til noe «annet». Språket bruker ord for å få noe til å skje i relasjon til dette «andre» som resonerer i verket. Min posisjon i sammenheng med det jeg hittil har gått gjennom er at jeg er enig med Derrida og Hillis Miller i at det er mulig å ha talehandlinger i litteraturen, samt, som Hillis Miller påpeker, at det litterære språket er performativt på en helt unik måte. Hillis Millers performativitetsteori kommer til å bli relevant i min lesning av Faye-trilogien fordi jeg skal argumentere for at det gjennom romanenes fortellerdynamikk, bruk av repetisjoner, og med utgangspunkt i omrisset og antibeskrivelsen kan oppstå noe nytt som ikke allerede er spesifikt grunnfestet, verken i virkeligheten eller i teksten: det er en kontekstoverskridende, ikke-forankret måte å fremstille seg selv på. Jeg mener det er performative trekk ved det litterære språket som muliggjør at forteller-jeget kan fremstilles i litteraturen uten å være eksplisitt forankret i teksten eller i en kontekst.

### Hillis Miller og ikke-grunnfestede repetisjoner

Som en videreføring av det jeg hittil har gått gjennom om Millers performativitetstenkning, vil jeg se på hva han skriver om grunnfestede og ikke-grunnfestede repetisjoner. Dette vil bli inngangen til den videre analysen av *Outline*-trilogien.

I *Fiction and* *Repetition* (1982)forklarer Hillis Miller hvordan han mener grunnfestethet i motsetning til ikke-grunnfestethet henger sammen med hans syn på performativitet, i denne sammenhengen slik han ser det når det gjelder repetisjoner. I innledningen til *Fiction and Repetition* legger Hillis Miller frem forskjellen mellom to ulike typer repetisjoner, som henholdsvis er «grounded» og «ungrounded»: «What Deleuze calls ‘Platonic’ repetition is grounded in a solid archetypal model which is untouched by the effects of repetition [...]», mens den andre typen er en «Nietzschean mode of repetition posits a world based on difference» (Miller l982a: 6). Dette vil si at man med den første typen repetisjon opererer med en tanke om en likhet i repetisjonen, og at man som utgangspunkt for repetisjonene har en grunnleggende «arketypisk» eller ikonisk første hendelse. I den første typen repetisjon, baseres det på en felles identitet, hvor hver repetisjon er lik den første originalen. På den andre siden har man det Hillis Miller kaller en nietzscheansk repetisjon, som har som utgangspunkt at verden er basert på ulikhet. I denne ulikheten oppstår det imidlertid likheter, ikke i form av kopier som i den første typen repetisjon, men i form av det Deleuze kaller «phantasms» eller «simulacra». Hillis Miller skriver at «these are ungrounded doublings which arise from differential interrelations among elements which are all on the same plane» (Miller 1982a: 6). I forlengelsen av det jeg tidligere har gjennomgått av Millers performativitetsteori, kan det her trekkes linjer mellom hvordan en ikke-forankret repetisjon –som er som et ekko uten en forankring i selve teksten – har performativt potensiale. Jeg vil begynne analysen med å fokusere på den mimetiske formen for repetisjoner, for så å bevege meg over på den ikke-grunnfestede.

Gjennom store deler av *Outline*-trilogien, er det visse motiver og tematikker som går igjen i flere av samtalene. Dette kan tilsynelatende se ut som det Hillis Miller kaller den første formen for repetisjon: en såkalt grunnfestet, kontekst-bundet eller forankret repetisjon. Et eksempel på dette er at de samme temaene – ekteskap og skilsmisse, barndom og oppvekst, å være borte og reise hjem, språk og litteratur – dukker opp i ulike samtaler. Man kan også se repetisjoner i fordoblinger av personer. Anne kan for eksempel bli lest som en fordobling av Faye. På et makronivå, kan man si at hele romanstrukturen i alle tre romanene egentlig kun er repetisjoner av den samme hendelsessituasjonen igjen og igjen; vi ser Faye ha samtaler med folk i et serielt format. På et detaljert nivå, er det visse motiver eller hendelser som går igjen. Et eksempel på en av disse, er at tre av samtalepartnerne til Faye har en lignende telefonsamtale med sine tidligere ektefeller.

[Telefonsamtaler mellom eks-ektefeller]

* Naboen, når han og Faye er på båten
* Paniotis når han er på ferie med barna
* Anne etter hun er ranet

Det at det finnes denne typen fordoblinger, paralleller og repetisjoner, gjør at man som leser blir oppmerksom på at dette er temaer og motiver romanen vil at vi skal legge merke til og følge med på. Grunnen til at repetisjoner som disse er bemerkelsesverdige, er at de fleste av de ulike samtalene i *Outline-*trilogien ikke har noen annen sammenheng enn at Faye er en del av samtalene. Faye er altså den eneste konstante fellesnevneren i alle samtalene i *Outline*-trilogien. Dette er også grunnen til at det kan være vanskelig å umiddelbart forstå hva som er meningen med disse repetisjonene. Hvis man nå ser denne gjentagende hendelsen med telefonsamtalene som mimetiske repetisjoner, vil man kanskje si at den første gangen dette hender i teksten – altså Naboen sin telefonsamtale – er den ikoniske, arketypiske hendelsen, og at de andre samtalene som ligner på den samtalen er kopier eller repetisjoner av den. Jeg mener imidlertid at det er mulig å se på dette på en annen måte hvis man trekker inn den andre, ikke-forankrede repetisjonen Miller skriver om.

Hillis Miller skriver at resultatet av en «nietzscheansk» form for repetisjon, er at «this lack of ground in some paradigm or archetype means that there is something ghostly about the effects of this second kind of repetition» (Miller 1982: 6). Hver ikke-grunnfestet repetisjon er som et ekko uten forankring i en originalmodell. Miller påpeker videre det kontekstoverskridende potensiale i denne typen repetisjoner. De ikke-grunnfestede repetisjonene er på samme nivå, og krever rekontekstualisering fra leserens side for å nå sitt meningspotensial. Effekten av denne typen repetisjon er muligheten for ambiguitet, eller «heterogenitet» når det gjelder meninger. Når noe i den andre formen for repetisjoner skapes av ulikheter på det samme planet, åpner det for nye, kontekstoverskridende meninger, lesninger og tolkningsmuligheter. Så, i likhet med Derridas performativer, kan den nietzscheanske repetisjonen løfte noe ut av den opprinnelige konteksten, og skape ny mening.

Som tidligere nevnt, oppleves gjentagende temaer og motiver, fordoblinger og paralleller i *Outline*-trilogien som noe man skal legge merke til, men som det er vanskelig å vite hvordan man skal analysere eller tolke. Det er derfor den siste samtalen mellom Faye og Anne i *Outline* er så oppsiktsvekkende. Når Anne snakker om sine opplevelser på flyet til Athen – og de opplevelsene ligner veldig på opplevelser Faye hadde da *hun* fløy til Athen tidligere romanen – etableres Anne som en slags fordobling av Faye. Hun, og det hun har opplevd, er med andre ord en repetisjon av noe vi allerede har sett i romanen. Anne som fordobling i romanen er det Hillis Miller ville kalt en «platonsk» repetisjon ved at det er en første ikonisk hendelse som hendelsen til Anne er en repetisjon av. Vi leser først at dette skjer med Faye i begynnelsen av *Outline*, og får så høre Anne fortelle at hun hadde nærmest en identisk opplevelse på slutten av romanen.

Men det Anne sier i denne samtalen om hvordan hun oppsto som et slags omriss gjennom sin nabopassasjers beskrivelse av seg selv, åpner hun også opp for andre tolkningsmuligheter av romantrilogien som et hele. Hun beskriver til Faye hvordan det føles som om hun oppsto som det motsatte av sin nabopassasjer, som om hans beskrivelse av seg selv var en *antibeskrivelse* av henne, og at dette var en form for en «reverse kind of exposition» (Cusk 2014: ), en omvendt form for eksposisjon. I det følgende vil jeg utforske hva som kan menes med en omvendt form for eksposisjon, og vil begynne med et teksteksempel fra *Kudos*, før jeg trekker inn Millers repetisjonsteori igjen.

I midten av *Kudos*, kommer Faye i snakk med en ung mann som fungerer som guide i byen hun er på et litteraturarrangement i. Han snakker mye om seg selv og sitt liv som student, og kommer etterhvert inn på en pris universitetet han går på deler ut, kalt «Kudos». Denne delen av romanen er spennende av flere grunner, hvorav den mest åpenbare kanskje er at prisen har samme navn som romanens tittel. Dette poenget blir ytterligere interessant når Hermann utdyper hva han mener om prisens navn, og dermed også ordet «kudos»:

I was probably aware, the Greek word ‘kudos’ was a singular noun that had become plural by a process of back formation: a kudo on its own had never actually existed, but in modern usage its collective meaning had been altered by the confusing presence of a plural suffix, so that ‘kudos’ therefore meant, literally, ‘prizes’, but in its original form it connoted the broader concept of recognition or acclaim, as well as being suggestive of something which might be falsely claimed by someone else. For instance, he had heard his mother complaining to someone on the phone the other day that the board of directors took the kudos for the festival’s success while she did all the work. In light of his mother’s remarks about male and female, the choice of this fabricated plural was quite interesting: the individual had been superseded by the collective (Cusk 2018: 98).

Jeg vil her begynne med å se på det Hermann sier om de grammatiske omstendighetene rundt ordet «kudos». Det er sant som Hermann sier at på gresk er ordet «kudos» entallsform, men at det på engelsk noen ganger blir sett som flertall fordi s-en på slutten ligner på en flertallsending på engelsk. Den amerikanske engelskprofessoren Atcheson L. Hench skrev i 1963 en kort artikkel hvor han reflekterte rundt denne grammatiske forandringen i bruken av ordet «kudos» på engelsk. Han skriver blant annet at «*Kudos* is a singular in the speech of many people, and with such people the word has only an abstract meaning, that of ‘honor’ or ‘acclaim.’ With others the word is only a plural, meaning ‘praises.’» (Hench 1963: 304). Bruken av «kudos» som flertallsformen av ordet, har resultert i at man har konstruert en ny entallsform, «kudo». Ordet «kudo» har altså aldri egentlig eksistert før folk begynte å misforstå «kudos» som en eflertallsform.

Jeg mener at hvis man fortsetter analysen med denne metaforen i tankene, kan man se på lesningen av disse romanene som en slags «back-formation», eller *tilbakedannelse*, som dette lingvistiske fenomenet heter på norsk. Jeg mener man her kan tenke seg at Faye oppstår som et individ gjennom kollektivet, på samme måte som den konstruerte entallsformen «kudo» har blitt konstruert fra ordet «kudos». Vi leser romanene, som i hovedsak består av «kollektivets» fortellinger, og er så invitert til å «konstruere» en entallsform (Faye) av kollektivet. Hermann beskriver dette videre som at «the individual is superseded by the collective». I overført betydning kan man da tenke seg at Faye på en eller annen måte er erstattet eller avløst av kollektivet av de andres stemmer, fordi romanene nærmest utelukkende består av de andre romanpersonenes fortellinger om sine liv.

Denne lesningen kan også tas videre ved å trekke inn Millers repetisjonsteori igjen. Når Anne snakker om omrisset og om en omvendt form for eksposisjon, begynner man som leser å lete etter måter å tolke romanen på gjennom de andre romanpersonenes fortellinger. Det føles også som om vi inviteres til å se Faye som et omriss som er skapt gjennom de andres fortellinger. De andres fortellinger blir altså, etter at Anne sier dette, et sted man retter blikket mot for å finne tolkningsmuligheter. Når man da leser de ti fortellingene i *Outline* som et sted hvor man skal forsøke å finne Faye, er det som om tekstene kaller frem Faye, som en *potensiell* grunn. Jeg mener at man kan lese dette dithen at de andre romanpersonenes fortellinger, i stedet for å være repetisjoner, serielle hendelser, som kommer etter hverandre med et mimetisk, grunnfestet utgangspunkt i teksten, faktisk er ikke-grunnfestede repetisjoner. Jeg ser da for meg at de andres fortellinger, det vi kan kalle «kollektivet», kan fremstille et omriss av Faye fordi de er som repetisjoner av henne. Hun er imidlertid ikke tilstede i teksten på samme måte som de andre romanpersonene, og fungerer sånn sett ikke som en konvensjonell første hendelse eller arketype. Og når vi så retter blikket mot de andre romanpersonenes fortellinger i et forsøk på å få øye på Faye selv, blir det som om vi som leser må skape arketypen vi antar at de andre romanpersonenes fortellinger er basert på. Det er med andre ord som om disse romanene består av repetisjonene, men at vi må skape arketypen selv, som altså er Faye. Så, en grunn til at det kan være vanskelig å se en sammenheng mellom repetisjonene i de ulike samtalene, handler om at den antatte «urrepetisjonen» ikke er til stede i teksten. Jeg vil likevel si at det er sånn at de andre romanpersonene *er* grunnfestet tekstlig og kontekstuelt. De er beskrevet, detaljert og utfyllende, med språket. Det jeg peker på her er imidlertid at Faye er som et ikke-grunnfestet ankerpunkt. Hun er ikke tekstlig grunnfestet, men hun er likevel utgangspunktet, bare at hun ikke er utgangspunktet før hun, etter at vi har lest romanen og dermed de andre romanpersonenes fortellinger, må rekontekstualiseres. Det er som om Millers modell er vendt, eller, som Anne beskrev det, som «a reverse kind of exposition» (Cusk 2014: 240).

## Litteraturliste:

Cusk, Rachel. *Outline*. Faber & Faber: London. 2014.

–––––––. *Kudos*. Faber & Faber: London. 2018.

Derrida, Jacques. «Signature Event Context». *Limited Inc.* Northwestern University Press: Evanston IL. 1988. 1-23.

Hench, Atcheson L. «Singular, “Kudos” and Plural, “Kudos”; Singular, “Kudos”». I *American Speech*. Vol. 38 (4). (Desember 1963). 303-305.

Miller, J. Hillis. «Two Forms of Repetition». I *Fiction and Repetition: Seven English Novels*. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts. 1982a. 1-21.

–––––––. «J. L. Austin». *Speech Acts in Literature*. Stanford University Press: Stanford, California. 2001a. 6-62.

–––––––. *On Literature*. Routledge: London/New York. 2002.

–––––––. «Performativity1/Performativity2». I *Exploring Textual Action*, Lars Sætre, Patrizia Lombardo, Anders M. Gullestad (red.). Aarhus University Press: Aarhus. 2010. 31-58.