



UNIVERSITETET I BERGEN

*Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier*

ALLV350

Mastergradsoppgave i allmenn litteraturvitenskap  
Vår 2021

**Beskrivelse og antibeskrivelse**

*En nærlesning av Outline-trilogien av Rachel Cusk*

Anna Solbakk Fredsvik

<b>Takk til .....</b>	<b>5</b>
<b>Innledning .....</b>	<b>6</b>
Introduksjon:.....	6
<i>Outline</i> -trilogien .....	8
Tekstutvalg .....	8
<i>Outline</i> .....	9
<i>Kudos</i> .....	11
Forskningstradisjon og resepsjon .....	12
Problemstilling og hypoteser .....	14
Metode og fremgangsmåte .....	17
Dekonstruksjon.....	17
Selvfremstilling .....	17
Fremgangsmåte.....	18
<b>DEL I: BESKRIVELSE.....</b>	<b>20</b>
<b>Analysekapittel 1: De andre romanpersonene i teksten .....</b>	<b>20</b>
Det fangende språket .....	21
Språk og mening som grunnleggende ubestemmelige .....	21
Kontekst og kropp som fangende .....	23
Språk som fangende .....	26
Usynlighet og anonymitet som mulig løsning.....	30
<b>Analysekapittel 2: Fortelleren i teksten.....</b>	<b>35</b>
Brudd med den realistiske romanen? .....	36
Sola som autoritet i <i>Kudos</i> .....	39
Fortellerperspektiver.....	42
Subjektivitet og objektivitet .....	42
Avstand og nærhet.....	45
Passivitet.....	47

Fortelleren som lovbrøyer .....	49
<b>DEL II: ANTIBESKRIVELSE .....</b>	<b>51</b>
<b>Analysekapittel 3: Antibeskrivelsen, omrisset og et <i>skapende</i> tomrom.....</b>	<b>51</b>
Performativt språk .....	52
Hillis Miller og ikke-grunnfestede repetisjoner .....	56
Antibeskrivelsen .....	61
Et skapende tomrom .....	63
Havet som frigjørende motiv .....	66
<b>Oppsummering .....</b>	<b>70</b>
<b>Litteraturliste.....</b>	<b>73</b>



# Takk til

Jeg vil først og fremst takke veilederen min, Lars Sætre, for uvurderlige kommentarer, hjelp og støtte gjennom hele arbeidet.

Videre vil jeg også gjerne takke mamma og pappa for moralsk støtte og hjelp med teksten helt frem til målstreken.

Og til slutt: tusen takk André, for middager, husarbeid, moralsk støtte og nøye korrekturlesning. Dette hadde ikke gått uten deg.

# Innledning

## Introduksjon:

*Outline*, den første boken i *Outline*-trilogien av Rachel Cusk, er bygget opp av ti samtaler mellom et forteller-jeg og diverse samtalepartnere. Vi ser disse samtalene fra fortellerens synspunkt, men på tross av at romanen er fortalt i førsteperson, er fortelleren tilbaketrasket og reservert, og hennes historie utgjør ved første øyekast en liten del av romanen. Fortellerens kontekst og hvem hun er forblir med andre ord nærmest uteværende, på tross av at det er hennes stemme romanen er fortalt gjennom. Gjennom hele romanen snakker og tenker både forteller-jeget og hennes samtalepartnere mye på det å formidle seg selv gjennom språket, om subjektivitet og objektivitet når det kommer til fortellerposisjoner, om det å skrive, og om hvordan skrivingen henger sammen med skribentens identitet. Dette skjer både ved at dette er temaer som tas opp eksplisitt i samtalene, men også ved at romanen konstant peker metalitterært tilbake på seg selv, sin egen ukonvensjonelle form, og på fortellekunst og litterær selvformidling generelt. Et eksempel på dette er at nesten alle menneskene Faye møter i både *Outline* og *Kudos* har en eller annen tilknytning til litteratur- og bokbransjen. De er enten forfattere eller aspirerende forfattere, poeter, forleggere, journalister, elever på et skrivekurs eller lærere på et skrivekurs. Avstand eller nærhet til en situasjon – og spørsmål om hvorvidt én av disse tilnærmingene vil gi en mer virkelig opplevelse av verden og virkeligheten enn den andre – er et grunnproblem som tas opp i romanen gang på gang, spesielt av forteller-jeget, Faye. Faye reflekterer selv på et tidspunkt over sin egen posisjon i romanen slik:

I was beginning to see my own fears and desires manifested outside myself, was beginning to see it in other people's lives a commentary on my own [...] And of those two ways of living – living in the moment and living outside it – which was the more real? (Cusk 2014: 75)

Faye, og kanskje også romanen selv, stiller her spørsmålet: Hvordan kan man best mulig oppleve verden og fremstille seg selv og sin versjon av den? Ved å oppleve den, eller ved å se den på avstand? Ved det faktum at Faye helt tydelig har stilt seg selv i bakgrunnen av romanens narrativ, og fremstår som en observatør eller en slags linse vi ser romanen gjennom, kan det virke som at hun har valgt å holde seg selv og sin historie på avstand. Hun observerer

de andre fortelle om sine liv og kontekster heller enn å fremstille sin egen personlige kontekst direkte. Det kan sånn sett virke som at hun finner mest frihet i den «objektiviteten» hun finner i rollen som observatør. Hun forsøker å komme seg vekk fra en «fatal» type subjektivitet hun mener man kan finne i tradisjonelle narrativ, og som kommer frem når folk forteller sin egen historie.

Med dette som utgangspunkt har jeg en hypotese om at *Outline*-trilogien er en slags løsning på hvordan man kan fremstille seg selv og sin historie i litteratur og med språk når man har en opplevelse av at språket ikke kan beskrive deg fullstendig eller entydig. Når man forteller sin egen historie, kommer man ikke unna sin egen subjektivitet. Faye holder seg derfor i bakgrunnen, og lar de andre romanpersonene få ordet. Jeg mener likevel at Faye kommer til syne i romanen ved at hun oppstår som et slags omriss gjennom de andre romanpersonenes detaljerte fortellinger om seg selv.

De litterære grepene som gjør at Faye kan komme til syne i de andres fortellinger uten å beskrive seg selv eksplisitt eller direkte, ser jeg som måter litteraturspråket fungerer performativt på, slik performativitet har blitt utviklet av teoretikere som Jacques Derrida og J. Hillis Miller. Problemstillingen min er derfor som følger: Faye, på tross av å fremstå som en uangripelig skikkelse ved at hun holder seg i bakgrunnen av narrativet og ved å ikke fokusere eksplisitt på seg selv eller sin kontekst, kommer til syne i de andre romanpersonenes fortellinger ved det litterære språkets performative, meningsforskyvende og -skapende kraft.

Hva denne performative kraften består av, vil jeg komme nærmere inn på mot slutten av dette kapittelet. Videre i dette kapittelet vil jeg presentere primærtekstene, forfatteren, resepsjonen og forskningstradisjonen samt legge frem problemstillingen og hypotesene jeg jobber ut fra i denne oppgaven. Til slutt går jeg også gjennom oppgavens metode og fremgangsmåte.

## Outline-trilogien

I det følgende vil jeg presentere romanenes handling, gjennomgående temaer, Rachel Cusk samt forsøke å plassere behandlingen av *Outline*-trilogien i en forskningstradisjon.

### Tekstutvalg

Jeg har valgt å fokusere nesten utelukkende på den første og siste boken i trilogien, *Outline* og *Kudos*, i denne oppgaven. Det å utelate *Transit*, boken som kom ut mellom de tidligere nevnte romanene, kommer først og fremst av rent praktiske og plassbesparende årsaker. Det er elementer det kunne vært interessant å analysere i *Transit*, men i en oppgave med begrenset omfang, ville det ikke vært rom for å analysere alle tre romanene på en fullverdig og tilfredsstillende måte. *Outline* og *Kudos* er i tillegg interessante å analysere sammen ettersom de omslutter trilogien ved å representere begynnelsen og slutten på Fayes opplevelser. Mange av de samme temaene går igjen i både *Outline* og *Kudos*, og de gjenspeiler sånn sett hverandre på en spennende måte.

Før jeg går gjennom handlingsforløpet i *Outline* og *Kudos*, vil jeg kort skrive litt om *Transit*. Handlingen i *Transit* foregår etter handlingsforløpet i *Outline*. I *Transit* er Faye tilbake i London, hvor hun forsøker å etablere et liv som nylig skilt. Store deler av romanen går med til et håpløst oppussingsprosjekt, vanskelige naboforhold, en litteraturfestival hvor hun skal være med som deltager, skriveundervisning, samtaler med tidligere bekjente, og til slutt et dramatisk møte med familien.

I *Transit* er Faye i sitt eget hjemland, i sitt eget hjem, med sine egne barn, i motsetning til i *Outline* og *Kudos*, hvor hun er utenbys og alene. I *Transit* får tematikker rundt forelderrollen, det å skape et hjem, tilhørighet og familie, og politiske spørsmål en større rolle enn i de to andre romanene i trilogien. Men på tross av at vi i *Transit* får se Faye på hjemmebane, vil ikke det nødvendigvis si at vi som lesere blir bedre kjent med henne. Også i denne romanen vies oppmerksomheten til samtalepartnerne hennes heller enn mot Faye selv. *Transit* oppleves ikke som en like spisset diskusjon om selve fortellerrollen og romanformen som *Outline* og *Kudos* gjør, men bringer i stedet opp mer aktuelle temaer om boligpolitikk, oppdragelse og Brexit.



Jeg vil mest sannsynlig trekke inn noen aktuelle tekstpassasjer fra *Transit* i løpet av oppgaven, men hovedfokuset vil likevel være på *Outline* og *Kudos*, fordi de på en mer direkte måte diskuterer tematikken jeg har valgt for oppgaven.

### Outline

*Outline* kom ut i 2014, og er i utgangspunktet satt sammen av ti samtaler en førstepersonforteller har med diverse samtalepartnere en periode hun er i Athen. Hver samtale oppleves som en liten episode, og vi får ikke mye handling eller kontekst utenfor det som skjer mellom jeg-fortelleren og de hun snakker med i disse samtalene. Førstepersonfortelleren er en kvinne kalt Faye. Navnet hennes nevnes kun én gang mot slutten av romanen, og vi får ikke egentlig god kjennskap til henne utover dette. I små drypp av informasjon i ulike samtaler kan man til slutt danne seg et bilde av at hun er britisk, er forfatter, er i Athen for å undervise et skrivekurs, har to barn og har relativt nylig gått gjennom et samlivsbrudd.

Romanen åpner med en gjengivelse av en kort samtale mellom Faye og en milliardær som vil starte et litteraturmagasin med fortellerens hjelp. Fortelleren spekulerer i om milliardæren vil starte magasinet for å selv kunne skrive i det en dag og på denne måten bli en forfatter eller skribent selv. Faye tenker: «The billionaire had been keen to give me the *outline* of his life story, which had begun unprepossessingly and ended – obviously – with him being the relaxed, well-heeled man who sat across the table from me today» (Cusk 2014: 3. Min kurs.). Romanen fortsetter så med nettopp dette oppsettet – at fortellerens samtalepartnere gir henne et slags utsnitt eller omriss av deres liv slik det hittil har vært. Den første ordentlige samtalen foregår så mellom Faye og en nabopassasjer på flyet til Athen. Denne mannen, som jeg vil kalle «Naboen» i denne oppgaven, møter hun to ganger til under oppholdet i Athen, når han tar henne med ut på båten sin. I det neste kapittelet – som rommer den neste samtalen – spiser hun lunsj med en kollega fra skrivekurset, en irsk mann ved navn Ryan. Han er forfatter og familiefar, og snakker mye om hvordan hans identitet som ire spiller inn på skrivingen hans samt generelt om hvordan nasjonal identitet henger sammen med det å skrive. Den neste samtalen er mellom Faye, en gammel gresk venn kalt Paniotis og en fremadstormende, feministisk forfatter kalt Angeliki. Angeliki snakker, i likhet med Ryan, om nasjonal identitet og skriving, om enn med et tilleggspotensial på hvordan det å være kvinne spiller inn på skrivingen. Neste kapittel består av en undervisningstime Faye holder på skrivekurset, med ti elever. I løpet av romanen får vi se to slike undervisningstimer. De skiller

seg noe fra de andre samtaleene ved at det her er ti ulike stemmer som skal komme frem, men handler like fullt om mye av det samme som de andre personene snakker om. De to siste samtaleene er mellom Faye, en gresk venninne og en poet, og mellom Faye og en engelsk kvinne som skal ta over plassen hennes på skrivekurset.

Innimellom noen av kapitlene, og midt i noen av samtaleene, dukker det opp små episoder hvor Faye observerer og tenker noe selvstendig. Det er for eksempel et helt kapittel dedikert til at Faye går rundt alene i leiligheten hun får bo i mens hun er i Athen. Men, i likhet med samtaleene hun har i de andre kapitlene, inntar hun også her en observerende rolle. Hun røper nærmest ingenting eksplisitt om sitt liv eller sin kontekst, på tross av at det er hennes øyne vi ser romanen gjennom. Observasjonene hennes i denne leiligheten danner tvert i mot heller et bilde av Clelia, kvinnen som eier leiligheten, men som vi aldri blir presentert for i en samtale. Andre hendelser som stikker seg ut er noen telefonsamtaler hun har i løpet av romanen; én med en person fra et låneselskap som gir henne dårlige nyheter om lånet hennes og én med sønnen hennes som har gått seg vill i London og trenger hjelp til å finne veien til skolen.

På tross av at jeg her hevder at Faye er tilbakeholden og reservert i både *Outline* og *Kudos*, vil det ikke si at hun er helt taus eller usynlig. Faye er tross alt den som forteller romanene, så sånn sett er hun det motsatte av taus. Flere ganger deltar hun i tillegg aktivt i samtaleene, og snakker blant annet om sine barn, deres oppvekst, det å være kvinne, mor, og om litteratur og språk. Dette skjer ofte i episodiske monologer, og sjelden med samme detaljrikdom og intimitet som det de andre romanpersonene forteller henne. De gangene hun snakker, er det ofte som en reaksjon eller en observasjon av det de andre romanpersonene forteller, ikke egentlig for å informere oss leserne om seg selv. Den observerende rollen Faye inntar som forteller står derfor i sterk kontrast til de andre romanpersonene, som deler fritt og intimt om sine liv og kontekster. Innsikten om Faye kommer ikke frem i en slik klar forklaring eller fortelling, slik de hun snakker med fremstiller seg selv, og hun fremstår sånn sett som en gåtefull og unnvikende figur i romanen. Dette gjør at det oppstår et interessant paradoks mellom Fayes samtalepartnere, som deler merkelig mye og intimt om seg selv med henne, og Faye selv, som gir merkelig lite innsikt om seg selv til oss som lesere og til de hun snakker med.

På tross av at hun innleder samtaler med en rekke ulike mennesker som er fra forskjellige land og har ulike forutsetninger, kommer mange av de samme temaene opp igjen og igjen. Veldig mange av samtaleene handler om ekteskap og skilsmisse, barndom, oppvekst og det å være forelder. Nesten alle hun snakker med har i tillegg en tilknytning til litteratur,

bokbransjen, skriving eller lignende, så de fleste samtaleene handler også om skriving og litteratur. I Fayes observasjoner og tanker reflekterer hun gjentatte ganger over objektivitet versus subjektivitet når man forteller, og hvordan man kan oppleve virkeligheten på den mest virkelighetsnære måten; er det ved å være på avstand og se på det som skjer, eller er det ved å være oppslukt i selve hendelsen?

Den siste samtalen i romanen er kanskje den mest oppsiktsvekkende. Faye møter da det som kan virke som en slags dobbeltgjenger, den britiske kvinnen Anne, som skal ta over plassen hennes på skrivekurset. Samtalen med Anne blir som et klimaks ved at de slående likhetene mellom Faye og Anne åpner for nye tolkningsmuligheter for romanen som et hele.

### *Kudos*

*Kudos* er den siste romanen i trilogien, og kom ut fire år etter *Outline*, i 2018. Den har ikke en like tydelig konseptuell form som *Outline*, ved at den ikke avgrenser formen til et visst antall samtaler fordelt på et visst antall kapitler. I *Kudos* er formen mer utflytende; romanen er delt inn i kun to hoveddeler, hvor samtaleene og samtalsituasjonene er skilt fra hverandre med blanklinjer. På tross av at romanen ikke gjør et stort poeng ut av dette, tror jeg at handlingen i *Kudos* er delt inn i to ulike litteraturarrangementer i to ulike ikke-navngitte europeiske byer. Første halvdel finner sted i en by i Nord-Europa og den andre halvdel finner sted i en sør-europeisk by. Dette har ikke egentlig så mye å si for handlingen eller min analyse, men jeg synes likevel at det skaper en interessant kontrast til hvordan *Outline* er bygget opp.

Spørsmålene *Kudos* håndterer, sirkulerer i større grad enn *Outline* rundt bokbransjen, om kommersialitet versus kunstnerisk integritet, og om det å skrive og å være forfatter. Dette kommer sannsynligvis av at det har gått en del år mellom handlingen i *Outline* og *Kudos*, og at Faye har oppnådd en viss suksess som forfatter i den sistnevnte romanen. De hun samtaler med i *Kudos* står derfor i en annen relasjon til henne enn det samtalepartnerne hennes i *Outline* gjør. I *Kudos* er mange av samtaleene med folk som intervjuer henne, med folk fra forlag i Europa, med manageren hennes og med andre forfattere som også er på litteraturarrangementene. *Kudos* fremstår derfor som en mer spisset kommentar på forlags- og bokbransjen generelt enn det *Outline* gjør. I *Kudos* kan man i tillegg se flere eksplisitte diskusjoner om fortellekunst, forfatterens rolle, tilstedeværelse og synlighet, samt synlighet og usynlighet generelt.

Den første samtalen i *Kudos* er mellom Faye og en ukjent mann hun sitter ved siden av på flyet på vei til et utenlandsopphold. Dette oppleves som et tydelig nikk mot den første ordentlige samtalen i *Outline*, hvor Faye kommer i samtale med Naboen på flyet til Athen. Den neste samtalen er mellom Faye, en av hennes utenlandske forleggere, og en annen forfatter denne forleggeren har ansvar for, kalt Linda. Samtalen her handler mye om et skriveopphold Linda deltok på i Italia. Det neste mennesket Faye snakker med er en kvinne som skal intervjuer henne. De har møttes før, og snakker mest om hvordan intervjueren romantiserte sitt eget liv og ekteskap sist de møttes, og hvordan det i virkeligheten var og er nå. Dette møtet er et tydelig eksempel på at man kan se en forskjell mellom de menneskene Faye møter i *Outline* og de hun møter i *Kudos*. I *Kudos* er hele fire av samtalene Faye fremstiller mellom henne og folk som skal intervjuer henne. Dette gjør den utradisjonelle fortelldynamikken spesielt merkbar, i og med at det er ganske absurd at de som burde stilt henne en rekke spørsmål i et intervju i stedet snakker og forteller om seg selv. Det gjør også at vi som lesere blir veldig oppmerksomme på at det åpenbart er meningen at man skal stusse over det faktum at de menneskene Faye møter blir stilt i forgrunnen, mens Faye holder seg i bakgrunnen.

En av de viktigste gjentakelsene som dukker opp i både *Outline* og *Kudos* kommer frem i en samtale med en irsk forfatter som viser seg å være Ryan, hennes tidligere kollega fra skrivekurset i *Outline*. Han har også opplevd suksess med skrivingen, og deltar på litteraturfestivalen som forfatter. Denne samtalen finner sted på en fest i regi av litteraturfestivalen, og hun kommer her i snakk med en del andre forfattere som deltar også.

*Kudos*' slutt er en klimaktisk avslutning for hele trilogien. Som et brudd med de andre romanene, avslutter *Kudos* med Faye alene, uten å være i samtale med noen. Hun drar til en strand for å bade, og romanen avslutter med det som føles som en slags drukningsscene, hvor det er uklart om romantrilogien avslutter triumferende eller ironisk hånende.

### **Forskningstradisjon og resepsjon**

*Outline*-trilogien er en relativt ny romanserie. *Outline* kom ut i 2014, *Transit* i 2016 og *Kudos* i 2018. Det finnes derfor ikke mye som er skrevet om disse verkene i en akademisk sammenheng enda. Cusk sitt forfatterskap har blitt forsket på, men storparten av forskningen har da vært rettet mot hennes tidligere forfatterskap, som er preget av et mer konvensjonelt formspråk. Dette forskningsarbeidet har vært til liten hjelp i mine egne studier ettersom

*Outline*-trilogien utgjør et markant stilbrudd i Cusks forfatterskap, og jeg valgte derfor å ikke basere oppgaven på disse artiklene.

Jeg vil derfor heller fokusere på *Outline*-trilogiens resepsjon og på hvordan disse romanene ble mottatt og skrevet om i media, for å med det forklare min posisjon i forhold til det gjengse synet på *Outline*-trilogien. I markedsføringen av disse romanene har det vært et tydelig fokus på at de er såkalt «autofiksjon». Dette vil si at de befinner seg i krysningspunktet mellom fiksjon og biografi, og at man derfor kan finne selvbiografiske elementer i et fiksjonsverk. I *The Guardian* (Kellaway 2014) blir *Outline* videre beskrevet som en roman som handler om «authorial invisibility», og om å skrive uten å vise sitt ansikt. Uten å egentlig beskjefte meg med spørsmål om hvorvidt den virkelige forfatteren Rachel Cusk oppnår en slik forfattermessig usynlighet, er det helt tydelig at dette er temaer som går gjennom romanen.

Etter at *Outline* kom ut i 2014, har *Outline*-trilogien blitt omtalt som et eksempel på en ny romanform, blant annet av *The New Yorker*, som i 2017 skrev at *Outline* er en «renovasjon av romanen» og «et nytt design for fiksjon» (Thurman 2017). Det er med andre ord tydelig at disse romanene har fått mye oppmerksomhet som en tilsynelatende ny form innen samtids litteraturen. Dette understreker behovet for en ny innfallsvinkel ved forskningen på Cusks forfatterskap.

## Problemstilling og hypoteser

Ved ikke å karakterisere seg selv eksplisitt ved bruk av sine egne beskrivelser og språk, og ved å heller fokusere intenst på fortellingene og karakteristikken til de andre romanpersonene, kan Faye komme til syne i teksten uten å bruke språket eksplisitt til å beskrive seg selv. Et av de viktigste spørsmålene jeg mener Faye-trilogien stiller og utforsker, er hvordan man kan fortelle sin egen historie og formidle seg selv, i virkeligheten og med språket, når språk, fortellerperspektiv og narrasjon ikke er pålitelige kilder for å formidle «det virkelige», eller den «objektive» virkeligheten. Ordet «objektiv virkelighet» bruker jeg her fordi det er begreper som blir brukt i trilogien og av fortelleren Faye selv. Faye, fortelleren, reflekterer flere ganger over forskjellen mellom å observere en situasjon fra utsiden og å være fullstendig oppslukt i den. Et sted i teksten stiller hun spørsmålet: «And of those two ways of living – living in the moment and living outside it – which was the more real?» (Cusk 2014: 75). Med tanke på at Faye, fortelleren, plasserer seg selv i bakgrunnen av narrativet, og at hun fokuserer intenst på de hun snakker med og ikke nødvendigvis på seg selv, kan det virke som at det å observere heller enn å være oppslukt i situasjonen er en fordelaktig måte å være på i dette romanuniverset.

*Outline*-trilogien tar opp temaer igjen og igjen som har med språk, fortelling og litterære tradisjoner å gjøre, både ved tematiske aspekter ved romanen og metapoetisk ved romanenes egen form. Trilogien stiller spørsmål ved om man virkelig kan formidle noe med språk, mens den samtidig er fortalt i dette samme språket. Den stiller spørsmål ved objektivitet og subjektivitet når det kommer til fortellerperspektiv, og forsøker kanskje, om enn futilt, å løsrive seg fra en tradisjonell fortellekode, men er like fullt fortalt og har et narrativ. Jeg mener *Outline* og *Kudos* er forsøk på å fremstille noe eller seg selv i skrift og med språk, uten å egentlig måtte «bruke» språket.

I 1990 skrev litteraturteoretikeren J. Hillis Miller om hvordan han ser det litterære språket som «parabolsk», altså at det har formen til en parabel. Det Hillis Miller mener her er at et kjennetegn ved det litterære språket – men også språket generelt – er at det ikke egentlig sier det det mener rett frem, men sier det i form av noe annet. Hillis Miller setter så dette i sammenheng med parabelen, og hvordan man i en parabel forteller en historie for å gi lærdom om noe som egentlig er uavhengig av historien som fortelles: «The exploration of this turning gradually leads to the recognition that all works of literature are parabolic, “thrown beside” their real meaning. They all tell one story but call forth something else» (Hillis Miller 1990:

ix). I det litterære språket blir meningen forflyttet, «kastet til siden», likt det som skjer i en religiøs parabel når Jesus forteller en historie om en såmann som planter frø, men som egentlig representerer en helt annen lærdom eller innsikt. Hillis Millers poeng er altså at alle litterære verk er «parabole» ved at man sier én ting for å «bringe frem» noe annet. Og parabler er videre, til syvende og sist, performative, de er språk som får noe til å skje. Det trekket ved det litterære språket som skisseres i *Outline*-trilogien, har mange likhetstrekk med J. Hillis Millers teorier om grunnfestet og ikke-grunnfestet mening, og jeg vil derfor utforske denne tematikken gjennom hans performativitetsteori, og spesielt ut fra det han skriver i verket *Fiction and Repetition* (1982).

En mer spisset problemstilling er altså at jeg mener fortellerposisjonene Faye setter seg selv og den øvrige narrative dynamikken i romanen i, legger til rette for en mulighet til å bli formidlet i litteratur, uten faktisk å bli eksplisitt karakterisert eller nøye beskrevet i romanen og med språket. For å vise hvordan noe kan komme frem i det litterære språket uten å bli beskrevet med språket, vil jeg, som tidligere nevnt, lene meg på performativitetsteoriene utarbeidet av tenkere som Jacques Derrida og J. Hillis Miller.

Som en inngang til hva jeg mener funksjonen til fortellekoden i *Outline*-trilogien er, hvordan jeg mener dette fungerer performativt, og hvordan jeg vil jobbe med denne tematikken, vil jeg gå gjennom en av de mest avslørende og viktigste episodene i *Outline*. I romanens siste samtale, møter Faye en britisk kvinne kalt Anne. Det oppstår en interessant parallell mellom de to når vi etterhvert forstår at det er slående likheter mellom dem. Anne skal for eksempel ta over plassen til Faye på skrivekurset, så allerede her fremstår de som en slags fordobling av hverandre. Videre har Anne, i likhet med Faye, opplevd å ha en intim samtale med sin mannlige nabopassasjer på flyet til Athen.

Anne forteller etterhvert at i samtalen hun hadde med *sin* nabopassasjer på flyet, opplevde hun noe særegent. Jo mer mannen ved siden av henne snakket om seg selv og sitt liv, jo mer var det som om Anne oppsto eller ble skapt som det motsatte av det han fortalte, som om hans beskrivelse av seg selv var en «antibeskrivelse» av henne: «while he talked, she began to see herself as a shape, an outline, with all the details filled in around it while the shape itself remained blank» (Cusk 2014: 239-240). Gjennom store deler av romanen *Outline*, som treffende er utgitt med tittelen *Omriss* på norsk, kan det virke som at tittelen, omrisset, henviser til at fortelleren får en rekke omriss av livene til de andre romanpersonene gjennom deres beretninger om sine liv og kontekster. I denne siste samtalen åpner det seg imidlertid en annen tolkningsmulighet. Det kan da virke som at tittelen hentyder til den typen omriss Anne forteller om. Anne avslutter beskrivelsen av antibeskrivelsen med dette: «Yet this shape, even

while its content remained unknown, gave her for the first time since the incident a sense of who she now was». Her blir det tydelig at nabopassasjerens beskrivelse av seg selv, og samtidig hans antibeskrivelse av henne, gir Anne en tydelig følelse av hvem hun er. Det er også tydelig at det omrisset av henne som kommer frem og blir synlig gjennom antibeskrivelsen er en bedre og mer virkelig fremstilling av den hun er enn en direkte beskrivelse kunne vært. I og med at jeg leser Anne som en fordobling av Faye, mener jeg at det også går an å si at det som skjer i *Outline*-trilogien er at Faye oppstår som et omriss, skapt som en slags antibeskrivelse av de andres beskrivelser av sine liv. Slik er Faye et slags tomrom i disse romanene. Hun er som et omriss som har formen rundt klart tegnet opp, men det som er på innsiden av omrisset er derimot «blankt».

Med utgangspunkt i denne tolkningsmuligheten tenker jeg at det er et eller annet med å beskrive noe eksplisitt som gjør at det ikke fremstår like «virkelig» som hvis det ble beskrevet som en slik antibeskrivelse Anne snakker om. Språket kan med andre ord ikke formidle den «objektive» virkeligheten. Når noe er beskrevet med språk, er det også samtidig mangefasettert og umulig å meningsbestemme, fordi språket er tvetydig og ubestemmelig; det kan ikke kun ha én definitiv betydning. Omrisset er derfor opplevd som en virkeligere fremstilling av et menneske, enn om man beskriver det som er på innsiden av omrisset. Det er dette som er kjernen for argumentasjonen i denne oppgaven. Med utgangspunkt i dette jobber jeg ut fra en hypotese om at beskrivelser og språket generelt er problematisk og fangende i *Outline* og *Kudos*. Grunnen til at fortelleren er såpass lite uttalt vil jeg hevde at er fordi usynlighet og anonymitet er sett som noe å hige etter, eller noe som kan muliggjøre den antibeskrivelsen som følte mer ekte for Anne enn en direkte beskrivelse. Det er imidlertid kun Faye som oppnår denne typen anonymitet i disse romanene. Fordi dette er en prevalent tematikk i alle tre romanene i trilogien, og spesielt i *Outline* og *Kudos*, vil jeg ta tak i hvordan språket kan oppleves fangende og ikke tilstrekkelig til å beskrive en objektiv virkelighet, for å med det legge til rette for hvordan jeg mener den språkhandlende, performative kraften i språket kan skape ny, kontekst-overskridende mening.



## Metode og fremgangsmåte

Oppgavens teoretiske utgangspunkt er dekonstruksjonens syn på språk, med et spesielt fokus på hvordan det litterære språket kan være *performativt*. Jeg har imidlertid et helt klart fokus på primært tekstene som det stedet hvor jeg vil finne svar på spørsmålene jeg stiller meg i oppgaven, og store deler av denne oppgaven vil derfor bestå av nærlesninger av romanene. Selve analysen gjennomfører jeg ved å nærlese utvalgte, sentrale passasjer fra hver av primært tekstene, for så å supplere mine lesninger med støtte i sekundærlitteratur der det blir relevant. De spesifikke teoretiske tekstene jeg bruker, vil bli forklart utfyllende der de blir tatt i bruk i analysen. I det følgende vil jeg avklare visse begreper som jeg benytter meg av i oppgaven.

### Dekonstruksjon

Ordet *dekonstruksjon* er sterkt assosiert med teoretikeren og filosofen Jacques Derrida, en term som er beryktet for å være vanskelig – eller til og med umulig – å definere på en enkel måte. Dette kommer kanskje aller tydeligst frem når Derrida selv skal prøve å definere det, og kommer frem til at: «What is deconstruction not? everything of course! What is deconstruction? nothing of course!» (Derrida 1988a: 5). Jeg forholder meg til tenkningen som begrepet dekonstruksjon er en del av, som en støtte til bedre å forstå relasjonen mellom tekst og mening. Det handler altså om på hvilke måter mening er konstruert og forstått av forfattere, tekster og lesere. Jeg ser imidlertid ikke dekonstruksjon som en metode, en analyse eller en handling; det er heller noe som *skjer* i teksten: «[Deconstruction] takes place, it is an event that does not await the deliberation, consciousness, or organization of a subject, or even of modernity. *It deconstructs itself. It can be deconstructed.*» (Derrida 1988a: 4. Kurs. i original). En dekonstruksjonistisk lesning vil med andre ord ikke egentlig handle om å aktivt dekonstruere teksten, men å avdekke på hvilke måter teksten allerede er dekonstruert.

### Selvframstilling

Jeg bruker begrepet selvframstilling gjennomgående i oppgaven. Som tidligere nevnt, vil jeg ikke forholde meg til om romanen er selvbiografisk eller ikke, på tross av at det har vært et

stort fokus i resepsjonen og i den offentlige diskusjonen av romanene. Mitt personlige ståsted er at det er vanskelig å forske på noe annet enn det som finnes i teksten. Jeg vil altså forholde meg til tematikken rundt selvframstilling og å skrive seg selv litterært på et tematisk plan, ikke på et selvbiografisk plan. Jeg kommer ikke til å bruke tid på å undersøke hvorvidt det som er skrevet i disse romanene virkelig også skjedde med forfatteren Rachel Cusk. Utover at jeg på et tidspunkt trekker inn et sitat fra Cusks memoar, *Aftermath* (2012), vil ikke det selvbiografiske i seg selv bli et tema i oppgaven. Dette skillet kan det være viktig å ha med seg når jeg i løpet av oppgaven skriver om å «formidle seg selv i skrift» eller lignende. I denne oppgaven henviser ikke dette nødvendigvis til hvor vellykket jeg mener forfatteren Rachel Cusk har formidlet seg selv i disse romanene, eller at det her handler om *hennes* selvframstilling. Jeg vil heller diskutere det å bruke tekst og litteratur til å fremstille seg selv, og drøfte språkets generelle kraft til å formidle noe, samt hvilken løsning man kan finne for å komme seg rundt språkets begrensninger.

Gjennom oppgaven har jeg et tydelig fokus på fortellerens rolle, fortellerdynamikk, fortellerperspektiver og så videre. Jeg vil imidlertid ikke gjennomføre en narratologisk analyse. Narratologisk mener jeg ikke nødvendigvis at *Outline*-trilogien er spesielt unik. Jeg er heller interessert i hvordan romanene figurativt, motivistisk og tematisk forholder seg til fortellerdynamikken.

## **Fremgangsmåte**

På tross av at jeg skriver om to ulike romaner, skal jeg ikke egentlig gjennomføre en komparativ analyse. Jeg ser *Kudos* og *Outline* som en forlengelse av hverandre. Jeg vil heller ikke behandle verkene kronologisk, men har en tematisk tilnærming til stoffet. Dette vil si at jeg behandler ulike temaer og elementer de to romanene tar opp, og kommer ikke til først å analysere *Outline*, for deretter å analysere *Kudos*. Oppgavens tittel henviser til to måter å bli fremstilt på i *Outline*-trilogien, oppgavens analysedeler er også inndelt på denne måten. Oppgavens første del, kalt «Beskrivelse», fokuserer på likheter og forskjeller mellom hvordan Faye og de andre romanpersonene er fremstilt med språk og er til stede i romanene, mens oppgavens andre del «Antibeskrivelse», tar for seg hvordan Faye kan fremstilles i romanen uten eksplisitt å bli beskrevet.

I analysekapittel 1 fokuserer jeg på de andre romanpersonenes tilstedeværelse, beskrivelse og framstilling i romanene. Jeg åpner kapittelet med å gå gjennom hvordan en

dekonstruksjonistisk språkforståelse vil bli relevant for den videre analysen, og støtter meg på Jonathan Cullers bok *On Deconstruction* (1983) som en oversiktlig gjennomgang av dette. Jeg går deretter over på nærlesningen av relevante utdrag av *Outline* og *Kudos*, med fokus på hvordan visse romanpersoner opplever at språk, beskrivelse, og litterær fremstilling er vanskelig, «fangende» eller lite tilstrekkelig. Dette blir også knyttet spesifikt til beskrivelse av kropp, kontekst og nasjonalitet, hvor jeg støtter meg på *Body Work* (1993) av Peter Brooks som sekundærlitteratur.

I analysekapittel 2, retter jeg fokuset mot Faye og måten hun er fremstilt på og er til stede i teksten på. Jeg fokuserer der på fortellerdynamikker, fortellerperspektiv og fortellerrollen, med grunnlag i hvordan romantrilogien selv håndterer denne tematikken metapoetisk. I dette kapitlet drøfter jeg også hvordan *Outline*-trilogien, både tematisk og formalt, bryter litterære konvensjoner og tradisjoner, med det Ian Watt skriver om den realistiske romanen som utgangspunkt.

Oppgavens andre del, «Antibeskrivelse», består kun av det tredje analysekapitlet. Der trekker jeg inn dekonstruksjonens forståelse av performativt språk, og gjør en nærlesning av *Outline*-trilogien med fokus på muligheten for skapende, kontekstoverskridende mening. Ved å benytte meg av *Fiction and Repetition* (1982) av Hillis Miller, undersøker jeg hvordan ikke-grunnfestede repetisjoner kan være en årsak til at Faye fremstilles som hun gjør. Til slutt i kapitlet fokuserer jeg på tomhet, det usagt og stillhet som mulig skapende tilstander, og på havet som frigjørende motiv.

# DEL I: BESKRIVELSE

## Analysekapittel 1: De andre romanpersonene i teksten

Noe av det første man legger merke til når man leser romanene i *Outline*-trilogien, er forskjellen mellom fremstillingen av jeg-fortelleren og de andre romanpersonene. Det fremstår som et paradoks at vi får vite veldig lite om jeg-fortelleren, Faye, men at samtalepartnerne hennes avslører uttømmende og intime detaljer fra sine liv til henne. Det oppstår sånn sett en merkbar kontrast mellom hvordan Faye fremstilles og hvordan de andre romanpersonene fremstilles. Denne kontrasten handler i stor grad om hvordan de ulike romanpersonene er beskrevet, samt hvor stor «plass» samtalepartnernes fortellinger opptar i romanen. Det å fremstille seg selv i språk og litteratur er et gjennomgående tema i en rekke av romanens samtaler, noe som for eksempel er tydelig ved at mange av Fayes samtalepartnere er en del av litteratur- og bokbransjen på ulike måter. Fortelling, beskrivelse og selfframstilling tematiseres også overordnet og formalt ved at alle samtalene i romanene i *Outline*-trilogien er en type selfframstilling. Med dette mener jeg at man i alle samtalene har en situasjon hvor den Faye samtaler med forteller om seg selv og sitt liv til Faye.

I dette kapitlet vil jeg derfor begynne med å undersøke hvordan visse av samtalepartnerne til Faye er fremstilt, og se på hvordan de selv forholder seg til litterær framstilling, språk og sin egen synlighet i teksten. Med et poststrukturalistisk språksyn og begrepsapparat, vil jeg undersøke hvordan kontekst kan være «fangende», for så å gå over til hvordan språk kan være «fangende». Dette kapitlet avsluttes så med noen refleksjoner rundt hvorvidt usynlighet er en løsning på de beskrivelses- og språkproblemene visse av Fayes samtalepartnere gir uttrykk for. Dette vil legge til rette for neste kapittel, hvor jeg vil fokusere på hvordan Faye er til stede i teksten, og på spenningen som oppstår i romanene når man har en førstepersonforteller som forsøker å unngå et subjektivt fortellerperspektiv.

## Det fangende språket

### Språk og mening som grunnleggende ubestemmelige

Som et utgangspunkt for å finne ut hvorfor fortellerdynamikken er som den er i *Outline*-trilogien, vil jeg begynne med å se på hvordan språket kan være et problematisk middel å forstå verden gjennom, fordi det kan bety mange forskjellige, motsigende ting på én gang. Videre i dette kapittelet vil jeg derfor bruke litt tid på å diskutere språkets mulighetsvilkår og språkets mulighet til å beskrive noe «virkelig» generelt. I det følgende vil jeg gå gjennom noen av grunnproblemene dekonstruksjonistiske teoretikere og tenkere forholder seg til, med hjelp fra Jonathan Cullers bok *On Deconstruction* (1983).

I *On Deconstruction* (1983) går Jonathan Culler nøye og forståelig gjennom hva såkalte dekonstruksjonistiske teoretikere mener og hva som er grunnlaget for deres litteraturteoretiske og språkfilosofiske tanker. Når tittelen til dette underkapittelet hevder at språk og mening er grunnleggende ubestemmelige, mener jeg det som i betydningen av Derridas bruk av ordet «undecidability». I det følgende vil jeg legge frem et typisk post-strukturalistisk språksyn, slik Culler forklarer det. I et kapittel om *logosentrismen*, går Culler gjennom hvorfor og hvordan tale har vært satt høyere enn skrift i den filosofiske tradisjonen, og hva dette har å gjøre med dekonstruksjonens forståelse av relasjonen mellom språk og mening:

We can glimpse here the outlines of a familiar model. There is thought – the realm of philosophy, for example – and then mediating systems through which thought is communicated. In speech there is already mediation but the signifiers disappear as soon as they are uttered; they do not obtrude, and the speaker can explain any ambiguities to insure that the thought has been conveyed. It is in writing that the unfortunate aspects of mediation become apparent. Writing presents language as a series of physical marks that operate in the absence of the speaker. They may be highly ambiguous or organized in artful rhetorical patterns. The ideal would be to contemplate thought directly. Since this cannot be, language should be as transparent as possible (Culler 1983: 91).

Culler påpeker her at språket er middelet tanker er mediert gjennom. Tale har derfor vært sett som fordelaktig, spesielt innen filosofien, fordi det er tale som er ansett som nærmest tanken, i og med at tegnene som er uttalt forsvinner umiddelbart, og taleren med én gang kan forklare nærmere dersom det er noen uklarheter. I skrift derimot, blir språkets ubestemmelighet og begrensning spesielt tydelig. Poenget her er at tanker aldri kan bli formidlet direkte slik de er

tenkt, de må alltid bli formidlet gjennom språket, noe som igjen fører til problemer når språket er grunnleggende ubestemmelig i sitt vesen. Det er med andre ord ikke mulig å si noe med kun én entydig mening, det vil alltid være muligheter for misforståelser eller tvetydigheter.

Denne måten å tenke om språk på kalles ofte post-Saussureansk, etter den innflytelsesrike lingvisten og strukturalisten Ferdinand de Saussure. Saussure introduserte en tankemåte som redefinerte det lingvistiske tegnet utover på midten av 1900-tallet, da han i sitt posthume verk, *Cours de linguistique général* (1916) hevdet at ord er arbitrære tegn. Jeg har i denne oppgaven lest en engelsk oversettelse, *Course in General Linguistics*, fra 2011. At ord er arbitrære tegn vil si at ordet «katt» (signifikanten) ikke nødvendigvis har en naturlig, iboende tilknytning til det fenomenet det beskriver (signifikatet). Lingvistisk signifikasjon har med andre ord ikke en naturlig assosiasjon til et fenomen som allerede finnes utenfor språket; tegn har mening kun ved at de er forskjellige fra alle andre tegn. Med denne tankegangen kan man fjerne skillet mellom språket og forestillingen om et essensialistisk område som finnes utenfor språket, og som språket så representerer. Språket blir med andre ord det som definerer vår virkelighet, og det er umulig å oppleve verden uten at forståelsen er knyttet til språket.

På tross av dette, mente imidlertid Saussure og mange av teoretikerne i den strukturalistiske tradisjonen at et lingvistisk tegn *kan* produsere mening som er «sikker» eller «stabil». Culler peker imidlertid på at på tross av at en teori som henter mening fra lingvistiske strukturer kan være veldig nyttig når det kommer til å analysere mening, vil den aldri kunne gjøre rede for tegnenes *fullstendige* mening: «If one conceives of meaning as the effect of linguistic relations manifested in an utterance, then one must contend with the fact that, as we say, a speaker can mean different things by the same linguistic sequence on different occasions» (Culler 1983: 110). Culler understreker slik at mye av den teorien og kritikken som er skrevet etter strukturalismen, er bygget på en forståelse av at relasjonen mellom tegnet og tegnets mening er arbitrær, men disse post-strukturalistiske teoriene beveger seg samtidig vekk fra strukturalismen ved å hevde at den meningen tegnene produserer ikke kan være entydig eller stabil.

Litteraturteoretikeren J. Hillis Miller mener som en forlengelse av dette at tekster generelt er «radikalt heterogene», altså at de kan ha flere forskjellige, motstridende betydninger samtidig, og at de derfor er «uleselige». Hvis en tekst har to uforenlige, motsatte meninger eller tolkningsmuligheter, er det ikke slik at én av disse lesningene nødvendigvis er tekstens «sanne» betydning. Hillis Miller mener derimot at man må forholde seg til teksten med en åpenhet for begge lesningene. Han beskriver dette trekket ved litteraturen for

eksempel slik i en analyse av Thomas Hardys *Tess of the d'Urbervilles*: «The most obvious form in *Tess of the d'Urbervilles* of that heterogeneity I consider to be characteristic of literature is the presence of multiple incompatible explanations of what happens to Tess» (Hillis Miller 1982: 128). Jeg har nå gått gjennom dette fordi jeg i det videre vil gå inn i hvordan samtalepartnerne til Faye er fremstilt i romanen, samt hvordan de forholder seg til sin egen fremstilling. Når jeg i det videre omtaler språk som fangende, og trekker inn Peter Brooks, er det disse ulike nivåene i språket jeg har i tankene.

### **Kontekst og kropp som fangende**

Som et første eksempel på at beskrivelsen av kroppen, konteksten og livserfaringene til de andre romanpersonene er et gjennomgående tema i *Outline*-trilogien, vil jeg se på én romanperson spesielt, kalt Ryan. Han er en kollega av Faye på skrivekurset i Athen, og dukker for første gang opp i den andre samtalen i *Outline*. I begynnelsen av hans samtale med Faye, beskriver han oppveksten sin i en fuktig liten landsby i Irland slik: «He remembered the feeling of estrangement from his own body, as it labored in the damp, spore-ridden climate of the house; his clogged lungs and itchy skin, his veins full of sugar and fat, his wobbling flesh shrouded in uncomfortable clothing» (Cusk 2014: 38). Gjennom alle samtalene Faye har med Ryan gjennom *Outline* og *Kudos*, er det tydelig at han er svært opptatt av hvordan nasjonalitet og opphav former personer, ikke kun kulturelt, men også rent fysisk gjennom kosthold, levemåte og klima. Han er for eksempel veldig opptatt av hvor vakre det greske folket er, og gir det greske klimaet og kostholdet æren for dette:

'They're beautiful people,' he replied. After a while he said that he supposed it wasn't all that hard to explain, when you considered the climate and the way of life, and of course the diet here. When you looked at the Irish you saw centuries of rain and rotten potatoes. He still had to fight it in himself, that feeling of contaminated flesh (Cusk 2014: 42).

Som det er tydelig i sitatene ovenfor, føler Ryan at det er en slags deterministisk sammenheng mellom hvor du kommer fra og hvordan du ser ut og dermed er. Et fuktig, rått sted produserer fuktige og råtne mennesker. Sånn sett er alle knyttet sammen med sitt opphav og kontekst, det er umulig å komme unna den. Ryan føler seg imidlertid også fanget av denne dynamikken. Han føler seg fanget i sin egen kropp, i sitt eget opphav, og beskriver gjentatte ganger forsøk

på å komme seg unna seg selv og sin egen representasjon. Vi får et utvidet bilde av hvordan han ser på sin egen nasjonale identitet og kropp, når han snakker om hvordan kroppen hans – og dermed identiteten hans – forandret seg da han dro til USA for å studere:

As a teenager he was self-conscious and sedentary and avoided any physical exposure of himself. But then he spent a year in America, on a writing programme there, and had discovered that by effort of will he could make himself look completely different [...] He picked it up almost overnight, the whole concept: he could decide how he wanted to be and then be it. There was no pre-ordination; that sense of the self as a destiny and a doom that had hung like a pall over his whole life could stay, he now realised, behind him in Ireland (Cusk 2014: 38).

Ryan gir uttrykk for å stå i en motstridende posisjon, hvor han både tror på at omgivelser former den du er, på en uunngåelig og nærmest skjebnesvanger måte, og at dette er en måte han deler inn mennesker og verden på, samtidig som at han også føler seg fanget av denne kontekstuelle forutbestemtheten. Det at mennesker er formet, fysisk og psykisk, ut fra vår nasjonalitet og vårt opphav, er altså både en sannhet for ham, og noe han vil unnsnippe. Det å bli en annen handler videre i stor grad om å skifte utseende, å forandre den kontekstuelle forståelsen av kroppen, for slik å komme seg unna måten den forteller hvor du kommer fra på. Han beskriver det å forandre utseende som å legge fra seg noe forutbestemt eller skjebnesvangert, sitt tidligere jeg. Fordi han mener at nasjonalitet kan forme kroppen i en så stor grad, kan man dermed nærmest også forandre nasjonalitet – eller i det minste hvor synlig nasjonaliteten er – ved å forandre kroppen. Det som er spesielt interessant med nettopp disse eksemplene, er fremmedgjortheten Ryan føler overfor sin egen kropp i romanen, og kanskje i forlengelsen av det, fremmedgjortheten han føler i sammenheng med sin egen identitet. Ryan identifiserer seg ikke fullstendig med den kroppen som har blitt produsert i det miljøet og de omgivelsene han har vokst opp i. Han føler dermed kanskje heller ikke at han identifiserer seg fullstendig med Irland, eller i det minste ikke med seg selv som irsk. I ytterste forstand føler han ikke at hans ytre «representerer» den han føler han er på innsiden.

Det å ikke oppleve at kroppen din «representerer» den du føler at du er på innsiden, om dette så har med vekt, alder eller andre faktorer å gjøre, er sannsynligvis et relativt vanlig psykologisk problem som mange kan oppleve. Jeg mener imidlertid at dette i *Outline-*trilogien også er et problem av litterær interesse. Når jeg trekker frem hvordan Ryan uttrykker fremmedgjorthet overfor sin egen kropp i dette romanuniverset, kunne en mulig innvending mot dette poenget være at den fremmedgjortheten han føler overfor kroppen sin strengt tatt er en faktisk fremmedgjorthet i hans virkelighet i romanuniverset, og ikke en uttalt *narrativ*



fremmedgjorthet. Som et svar til dette, vil jeg minne leseren på hvordan alle romanpersonene Faye snakker med i disse romanene er fremstilt dobbelt. Fremstillingsmåtene av henholdsvis Faye og de andre romanpersonene er som to ulike representasjoner av hvordan en historie kan fortelles. Ryan står i en dobbel posisjon ved at han både forteller sin historie på en relativt tradisjonell måte til Faye, som igjen forteller hans historie videre til leseren. Han representerer sånn sett på én side seg selv i sin egen fremstilling til Faye, men blir også representert og fremstilt av Faye i hennes fortelling til oss. Ved at hans fortelling blir fortalt til oss, blir han også gjort om til en litterær entitet i Fayes fortelling. Han har sånn sett en narrativ funksjon, og den kroppen som han har beskrevet til Faye og som hun så beskriver til oss, er derfor også en litterær kropp. Mitt primærfokus handler med andre ord ikke egentlig om hvordan opphav former individet rent sosiologisk eller psykologisk, men om hvordan dette er en logikk som finnes i akkurat dette romanuniverset. Og fordi dette er en roman som er fortalt, er jo Ryan en narrativ figur, med en narrativ kropp og kontekst.

For å ta dette poenget enda et skritt videre fra et psykologisk poeng til et poeng som er av litterær interesse, vil jeg lene meg på litteratur- og kunstteoretikeren Peter Brooks og det han skriver i sitt verk *Body Work* (1993). Brooks fokuserer der på hva som skjer når en kropp beskrives med ord – blir litterær – og hvilken funksjon den da kan ha *narrativt*. Kroppen blir ifølge Brooks en meningsbærende enhet så fort den er tegnet ned med ord. Denne prosessen beskrives slik: «Getting the body into writing is a primary concern of literature throughout the ages. And conversely, getting writing onto the body is a sign of the attempt to make the material body into a signifying body» (Brooks 1993: 1). Han peker altså på det som skjer når en kropp blir ført inn i et narrativ. Utgangspunktet for Brooks' bok er at det virker som at moderne narrativ produserer en «semiotisering» av kroppen som igjen fører til en «semiotisering» av fortellingen. Han ser med andre ord at en rekke fortellinger har et fokus på at kroppen er en kilde og et sted for mening, og skriver derfor om tendensen til at fortellinger fortelles med kroppen som et primærverktøy for *narrative «signifikasjoner»*. Det han skriver om prosessen når en kropp blir gjort litterær, altså at den blir beskrevet med ord, er spesielt interessant:

Yet these structures and systems move us away from the body, as any use of sign must necessarily do. Representation of the body in signs endeavors to make the body present, but always within the context of its absence, since use of the linguistic sign implies the absence of the thing for which it stands (Brooks 1993: 7-8).

Brooks beskriver en avstand som oppstår når man skal representere kropp – eller hva som helst fra virkeligheten – med skrift. Han drøfter hvordan man gjennom litteraturhistorien kan se at det å beskrive kroppen i litteraturen er et forsøk på å komme nærmere den, og for å forsøke å forstå den bedre. Brooks presenterer her et syn på språk som fordrer at den litterære beskrivelsen av kroppen blir noe nytt, noe som er noe annet enn kun en representasjon av den virkelige kroppen språket forsøker å beskrive. På tross av at Brooks i stor grad fokuserer på litterære beskrivelser av *kroppen* i *Body Work*, kan man se det han skriver om som et generelt trekk ved litteraturen, og det kan overføres til alt språket forsøker å beskrive. Det oppstår med andre ord noe nytt når man forsøker å beskrive et fenomen litterært, fordi man da blir stående igjen med både det man har forsøkt å beskrive, det som finnes i virkeligheten, samt en litterær versjon som er noe annet enn sitt virkelige motstykke. I stedet for å kun representere noe i virkeligheten, blir den litterære kroppen en egen enhet, og noe som er forskjellig fra den faktiske kroppen. Det blir en *litterær kropp*. Brooks beskriver altså at når man forsøker å «fange» kroppen med språket, slik man vil fange et minne med et fotografi, vil beskrivelsen av kroppen i språket bli til noe annet, noe nytt, noe som ikke er det samme som den kroppen språket skulle beskrive. Ifølge Brooks, skaper språket sånn sett en slags avstand til det det beskriver. Dette gir gjenklang til det språksynet jeg la frem i begynnelsen av kapitlet.

Ryan er et interessant eksempel her, fordi han opplever en fremmedgjorthet overfor hvordan kroppen hans ser ut. Han uttrykker videre en følelse av at kroppen hans blir som et slags fengsel, noe som holder ham tilbake, noe som ikke «representerer» ham. Sånn sett kan man si at det er en slags diskontinuitet mellom den han føler han er på innsiden, og den han er fremstilt som på utsiden, ikke bare fysisk eller i hans virkelighet i romanuniverset, men også litterært. Mitt poeng i denne lesningen er at jeg mener Ryan er et eksempel på at når noe blir fremstilt i tekst og med språk, kan man oppleve diskontinuitet mellom det som formidles med språket og det som skal formidles fra virkeligheten. Som man kan se i dette eksempelet med Ryan, kan det også oppstå en diskontinuitet mellom den du fremstilles som gjennom beskrivelser i språket, og den du føler du er på innsiden. Jeg mener Ryan uttrykker en følelse av å være fanget i sin egen kropp, i sitt eget opphav, men uttrykker også en følelse av å være fanget når det kommer til litterær fremstilling.

### **Språk som fangende**

Dette er en følelse som ikke kun blir uttrykket gjennom Ryan som romanperson, men som også dukker opp på en rekke ulike måter gjennom romantrilogien. Et spesielt talende

eksempel kommer frem i den siste samtalen i *Outline*, når Faye snakker med den britiske kvinnen Anne. Det at Anne fremstår som en fordobling av Faye, vil bli et større poeng senere i oppgaven, men i dette kapittelet vil jeg først og fremst fokusere på det hun sier om språk og om seg selv. Anne forteller Faye at hun for ikke så lenge siden opplevde å bli ranet. Dette var en traumatisk hendelse, som har hatt store konsekvenser for livet hennes etterpå. En av de største konsekvensene er at hun ikke lenger klarer å skrive. Hun pleide å være dramatiker, men opplever nå at det er futilt å forsøke å bruke språket til å skape kunst, fordi hva hun enn gjør, vil hun kun ende med å oppsummere, «summing up», som hun kaller det:

‘I call it summing up,’ she said with a cheerful squawk. Whenever she conceived of a new piece of work, before she had got very far she would find herself summing it up. Often it only took one word: *tension*, for instance, or *mother-in-law* [...] As soon as something was summed up, it was to all intents and purposes dead, a sitting duck, and she could go no further with it (Cusk 2014: 232).

Hun forklarer dette videre med å spørre hvorfor man skulle skrevet et langt stykke om sjalusi, når ordet *sjalusi* kan oppsummere det hun ville sagt? Denne typen oppsummering har gått så langt at hun har begynt å oppsummere forfatterskap hun er inspirert av, venner av seg, og til og med seg selv: «it had invaded her inner world to the extent that she herself felt summed up, and was beginning to question the point of continuing to exist day in and day out when *Anne’s life* just about covered it» (Cusk 2014: 233). Anne beskriver her en tilstand hvor hun føler at det å bli beskrevet med ord fører til en stagnerende, ikke-representerende effekt. Hun ser oppsummeringen som en destruerende kraft. Hun mener her at hun nå ikke lenger kan skrive skapende, kreativt og representerende, fordi hver gang hun forsøker å bruke språket, går hun gjennom denne oppsummeringseffekten. Og denne prosessen er negativ og stagnerende fordi det er som et språklig endestopp. Det er som om språket har kommet til sin ytterste effekt, og at denne oppsummeringen setter en stopper for all mulighet for videre, skapende mening.

Jeg leser samtalen med Anne som en tydeliggjøring av et grunnproblem jeg mener alle romanene i trilogien arbeider ut fra: hvis det er slik at det ikke går an å formidle noe fra virkeligheten med skrift på en overbevisende, autentisk eller «ekte» måte, hvordan skal man da formidle eller fremstille seg selv litterært? Hvordan skal man fremstille seg selv med språket, hvis det kun vil ende i en slik type oppsummeringsprosess som Anne beskriver? Hvordan skal man bruke språket til å formidle meninger ut over de begrensende ordene man kan oppsummere med?

Anne presenterer til slutt en mulig løsning på dette problemet. Hun opplevde, i likhet med Faye, å ha en samtale med en mannlig nabopassasjer på flyet fra Storbritannia til Athen. Anne forteller etterhvert at i samtalen hun hadde med sin nabopassasjer på flyet, opplevde hun noe særegent. Jo mer mannen ved siden av henne snakket om seg selv og sitt liv, desto mer var det som om Anne oppsto eller ble skapt som det motsatte av det han fortalte, som om hans beskrivelse av seg selv var en «antibeskrivelse» av henne: «while he talked, she began to see herself as a shape, an outline, with all the detail filled in around it while the shape itself remained blank» (Cusk 2014: 239-240). Anne avslutter beskrivelsen av antibeskrivelsen med dette: «Yet this shape, even while its content remained unknown, gave her for the first time since the incident a sense of who she now was» (Cusk 2014: 240). Her blir det tydelig at nabopassasjerens beskrivelse av seg selv, og samtidig hans antibeskrivelse av henne, gir Anne en tydelig følelse av hvem hun er. Den hun er fremstilt som gjennom omrisset, oppleves i tillegg som en bedre og mer virkelig fremstilling av den hun er enn om hun skulle ha beskrevet seg selv eksplisitt, med ord.

Anne uttrykker her et behov for å eksistere uten å bli beskrevet med ord, uten å bli «oppsummert», noe som blir tydelig når løsningen Anne til slutt har funnet når det kommer til selvfremstilling er en antibeskrivelse. Ved at den beste måten å bli fremstilt på er å bli antibeskrevet – altså å ikke bli beskrevet – er det tydelig at språk kan oppfattes som «fangende» eller begrensende i *Outline*-trilogien. Jeg mener at det Anne gir uttrykk for her, er en generell kommentar til det litterære språket som noe som ikke kan representere eller beskrive virkeligheten på en «autentisk» måte.

Hvis vi nå retter blikket mot Ryan igjen, kan man si at hans motstand mot sin egen litterære fremstilling også er en del av denne problematikken. Ryan føler seg ikke nødvendigvis bare fanget i sin egen kropp, men også i sin litterære representasjon. Når han beskriver kroppen sin som noe som er determinert og forutbestemt, er det fristende å se disse beskrivelsene i sammenheng med Annes syn på språk. Ryan er imidlertid en spesielt interessant romanperson i denne sammenhengen fordi det kan virke som at han er klar over denne mekanismen i språket. Når han gang på gang forteller at han har forsøkt å komme seg unna sin egen kropp og opphav, leser jeg det også som at han forsøker å komme seg unna sin egen litterære representasjon. Poenget mitt er videre at han kan være klar over denne mekanismen i språket fordi han vet at han blir beskrevet, og han vet det fordi han er beskrevet av Faye. Han blir sånn sett brukt for å vise ubehaget som oppstår når man ikke kan beskrives slik man ønsker, fordi språket skaper avstand til det det beskriver. Han er som et metavitne i

romanene, en som ser mekanismene bak språket som han selv er fremstilt i, og som forsøker, om enn futilt, å komme seg unna disse mekanismene.

Eksemplene med Ryan og Anne viser romanpersoner som sliter med språk og selvfremstilling på ulike måter. Ved å se på hvordan romanpersonene forholder seg til deres egen språklige fremstilling og eksistens, kan man også se hvordan språk fungerer i dette romanuniverset. Romanene uttrykker – i form av Annes syn på språk – en følelse av at ord ikke lenger kan uttrykke autentisk, såkalt «objektiv» mening. Slik Anne legger det frem, virker det nå nærmest som at den eneste måten å bli fremstilt på en god måte på, er gjennom antibeskrivelsen.

En lesning jeg vil arbeide meg ut fra i det tredje og siste analysekapittelet, er at det er dette som også skjer i *Outline*-trilogien som et hele, nemlig at alle de andre romanpersonenes fortellinger fungerer som antibeskrivelser av Faye, og at hun sånn sett oppstår som et omriss av alle de andres fortellinger, slik Anne oppstår som et omriss i sin nabos antibeskrivelse av henne. Dette kan med andre ord være en del av grunnen til at fortelledynamikken er som den er i *Outline*-trilogien. De andres detaljerte fortellinger av sine liv blir en måte Faye kan fortelle om seg selv og sin egen virkelighet på, på en mer innsiktsbringende, frigjørende, skapende, og i den forstand autentisk, måte.

Med dette i tankene, mener jeg at både Anne og Ryan representerer «advarsler» om hva som kan skje om man beskriver seg selv rett frem og eksplisitt med språket, slik de selv gjør. De fremstår som grunnen til at Faye nettopp ikke beskriver sitt eget liv og kontekst like rett frem som de andre romanpersonene. Ryan viser hvordan han føler seg fremmedgjort overfor sin egen fysiske manifestasjon, og Anne uttrykker problemet med å bli fremstilt virkelig og autentisk i språket, hvis man bruker det rett frem. De har i tillegg begge et ønske om å bevege seg mot det å være stille, mot å ikke bli beskrevet, og med det beveger de seg kanskje også mot å være usynlige og anonyme. Ryan uttrykker en draging mot usynlighet når han sier at han føler seg synliggjort av sin egen fysiske manifestasjon, og at han forsøker å unnslippe denne. Anne uttrykker denne dragingen ved å føle seg virkelig fremstilt av en antibeskrivelse, altså av det motsatte av en beskrivelse av seg selv. Videre i dette kapittelet vil jeg undersøke hvordan det finnes en draging mot usynlighet og anonymitet i store deler av romantrilogien, for å med det forsøke å legge til rette for min videre utforskning av Fayes tilsynelatende tilbakeholdenhet.

## Usynlighet og anonymitet som mulig løsning

Hittil i dette kapitlet, har jeg fokusert på hvordan språk kan skape avstand til det det beskriver, hvordan de ulike romanpersonene i *Outline*-trilogien uttrykker problemer med språk og sin egen litterære fremstilling på ulike måter, samt kort kommet inn på at løsningen på språkproblemet kan være å bli beskrevet med en antibeskrivelse, altså å ikke bli beskrevet rett frem med språket eksplisitt, men at man blir skapt som et omriss av andre personer sine beskrivelser av seg selv. Dette siste poenget mener jeg synliggjør hvordan språk og synlighet kan henge sammen. Antibeskrivelsen Anne beskriver fører til en usynlighet – eller en mangel på synlighet – som av én eller annen grunn tilbyr henne en mer «virkelig» fremstilling enn det hun føler hun får ved å fremstille seg selv i språket rett frem. Hvis hun skulle forsøkt å fremstille noe med språket eksplisitt, slik hun gjorde da hun skrev dramatikkk før hun ble ranet, ville det ført til det hun kaller «summing up», som, slik hun beskriver det, er et endestopp for språket.

Gjennom alle romanene i trilogien, men spesielt i *Outline* og *Kudos*, kan man se en generell draging mot det usynlige og det anonyme, noe som blir aller tydeligst tematisert ved at Faye ikke gir seg nevneverdig til kjenne. Hun er den romanpersonen i trilogien som mest vellykket forblir usynlig og anonym. På tross av å fortelle alle tre romanene fra synspunktet til en førstepersonforteller, holder hun tilbake mye informasjon fra oss lesere som de andre romanpersonene villig gir til henne. Med dette i tankene, vil jeg videre i dette kapitlet undersøke hvordan usynlighet og anonymitet kan sees som motiver som går gjennom både *Outline* og *Kudos*, samt forsøke å sette disse motivene i sammenheng med språkproblemene jeg mener visse romanpersoner opplever, og som jeg har gått igjennom tidligere i dette kapitlet.

Et godt eksempel på en slik draging mot det usynlige og det anonyme, kan sees tydelig i *Kudos*, når Faye møter Ryan igjen etter mange år, på en litteraturkonferanse hvor de begge er invitert som forfattere. Faye kjenner ikke Ryan igjen med det første, fordi han har gått drastisk ned i vekt. Han forteller at transformasjonen hans begynte for et par år siden, da kona hans ga ham en pulsklokke til jul. Ved hjelp av pulsklokka fikk han et nytt perspektiv på hva det er som driver mennesket; ikke lyst og begjær, men behov: «he began to understand that in fact the driving force was *need*; and of need it was possible to be not merely the master but the victorious champion» (Cusk 2018b: 116. Min kurs.). Når han fokuserer på *behov* som menneskets drivkraft, oppdager han at mennesker *trenger* langt mindre enn vi tror. Han

trekker for eksempel inn eksempelet med spising, et elementært behov for at mennesker skal overleve. Dette er et behov han mener han har overvunnet, og at han derfor kan «take it or leave it these days» (Cusk 2018b: 118). Kroppen trenger føde, men Ryan kan overvinne kroppen og dens behov ved å kontrollere hvordan han gir etter for dem.

Det som gjør dette eksempelet bemerkelsesverdig, spesielt i lys av de tidligere eksemplene jeg har analysert, er Ryans bemerkning om sin egen forandring: «For the seeker after advantage, this was priceless information: it represented a whole different sphere of control, in which one could become virtually invisible and therefore invulnerable» (Cusk 2018b: 117). Han utdyper dette poenget med å si at når man fokuserer på kroppens behov, kan man, med den riktige kunnskapen, få maskineriet til å gå så rent og økonomisk at det «barely left a trace of itself» (Cusk 2018b: 117). Det å spørre seg hva kroppen har lyst til, vil derimot være å eksponere seg, å gjøre seg synlig. Ryan uttrykker her en følelse av at kroppen kan vise hvem han er, og nærmest avsløre ham. Når Ryan snakker om kroppstransformasjonen sin, virker det som om han snakker om å overvinne kroppen og dens naturlige behov. Slik han legger det frem, virker det nærmest som om han følte at han ble holdt tilbake av kroppen og disse behovene. Ved å følge sine ønsker, mener Ryan at det automatisk vil komme frem noe subjektivt eller personlig om ham. Når man derimot bare fokuserer på hva hans kropp – og alle andres kropp – *trenger* for å overleve, avslører eller eksponerer han ikke seg selv eller sin identitet på samme måte. Dette gir gjenklang av hvordan han beskrev sin egen kropp i sammenheng med nasjonalitet i *Outline*. Der beskrev han også en følelse av at kroppen på en eller annen måte kunne avsløre hvem han er og hvor han kommer fra, og at det den avslørte om ham da han bodde i Irland, ikke representerte den han opplevde seg selv som på innsiden. Det man kan se i dette eksempelet fra *Kudos*, er at det å unnslipe kroppen – hans fysiske manifestasjon – handler om synlighet generelt. Han uttrykker her en redsel for å bli sett, og det at kroppen, og dermed han, kan etterlate seg så få «spor» som mulig, er sett som noe positivt. I det Ryan sier her, kan man også se et motiv som handler om subjektivitet og objektivitet. Det subjektive, det at noen vet hva du har lyst på, blir tegnet opp som noe som synliggjør deg, og som derfor er negativt. Det å kun fokusere på behov er mer upersonlig, noen ville kanskje si at det er mer objektivt, og dette synliggjør deg dermed mindre.

I dette eksempelet med Ryan, er det tydelig at han ser tette bånd mellom det å ha en usynlig kropp og anonymitet. Denne dragningen mot usynlighet og anonymitet kan videre sees som et fundamentalt karaktertrekk ved Ryan, og er noe han nevner både i samtalen i *Outline* og i *Kudos*. I eksempelet ovenfor kan man se hvordan ønsket om å ikke ha en synlig kropp fører til at han nærmest forsøker å forsvinne rent fysisk ved å gå ned i vekt. I *Outline*

uttrykker han et ønske om å etterlate sin egen irske identitet i Irland når han drar til USA, til fordel for den amerikanske mangelen på en tydelig nasjonal identitet, en forandring som i stor grad handlet om å endre hvordan hans fysiske manifestasjon – den delen av ham som er synlig – er representert.

I *Outline* får vi et hint om hva en slik «usynlighet» kan tilby når Ryan snakker om årsaken til at hans amerikanske medstudenter var bedre skribenter enn ham selv: «this same anonymity his peers had to grapple with and he didn't. It made you a better writer, did it not, not having an identity to fall back on: you saw the world with less troubled eyes» (Cusk 2014: 43). Dette er veldig interessant. Ryan mener her at det å ikke ha et tydelig definert opphav, og å dermed ha en form for «anonymitet», kan gjøre deg til en bedre skribent, nettopp fordi du da må håndtere denne anonymiteten. Jeg tror at nettopp dette poenget belyser et viktig poeng romanene forsøker å få frem. Den anonymiteten mangel på identitet kan føre med seg er noe som kan gjøre at du skriver – og i forlengelsen av det, forteller – bedre. Det virker som at Ryan lengter etter dette, men fremstiller det likevel som noe man må takle og holde ut. Ryan sier selv i denne samtalen at han faktisk ikke holdt ut denne anonymiteten da han var i USA:

It frightened him a little, the idea of not coming from somewhere; he began to see himself as not cursed but blessed, began almost to rekindle that sense of pre-ordination, or at least to see it in a different light [...] He suddenly felt he might not cope with the fundamental anonymity of America. (Cusk 2014: 43).

Her ser man altså at selv om Ryan medgir at hans amerikanske medstudenter sannsynligvis var bedre forfattere enn ham fordi de hadde denne anonymiteten, finner han det vanskelig å holde anonymiteten ut, og reiser derfor tilbake til hjemlandet. Det er deretter viktig å merke seg at Ryan gir ut én roman like etter han har kommet hjem, men klarer så ikke å skrive mer på mange år. Det som så er spennende i *Kudos*, er at når han først har gjort internasjonal suksess som forfatter, er det under et pseudonym og med en skrivepartner: «[the novel] was written under a pseudonym. He'd taken on a writing partner, a female ex-student as it happened» (Cusk 2018b: 118). Så, i likhet med måten han forandret identitet da han studerte i USA, har han også nå tatt avstand fra den Ryan som er «produsert» i Irland. I *Kudos* kan man nærmest si at han har skapt en slags ny persona som står som opphavet til suksessromanen. Han har med andre ord ikke hatt mulighet til å skrive suksessromanen som den irske Ryan, med en irsk kropp og navn. Han tenker selv slik om dette: «the pseudonym had some of the same advantages as the Nietzschean gimmick on his wrist: it made a part of himself – the part that always seemed fated to the repetition of certain patterns – invisible» (Cusk 2018b: 119).



Den delen av ham selv som han snakker om her, mener jeg er den samme delen av ham som han forsøkte å komme unna da han studerte i USA. De delene av ham selv som han helt konkret har forsøkt å fjerne i *Kudos*, er kroppen hans og navnet hans, to utvendige og synlige ting som representerer ham som person.

I slutten av Fayes møte med Ryan i *Kudos*, reflekterer Ryan rundt hvordan det er som om han har etterlatt «den gamle Ryan» bak seg: «The person he'd always been – the Ryan of old – seemed more and more like a childhood friend, someone who he was fond of but had left behind, someone of whom he might one day say that he lived in a prison of his own making» (Cusk 2018b: 119). Dette viser i hvilken grad kroppen, og grunnfestetheten, holder tilbake skrivingen. Det å ha en kropp – og i forlengelsen av det, å ha et synlig opphav eller kontekst – er dermed sett som begrensende. Ryan fant det veldig vanskelig å skrive uten å fjerne seg selv, sin identitet, sitt utvendige jeg. «Den gamle Ryan» er, som han sier, borte og glemt. Dette tematiserer at synlighet på en eller annen måte er fangende. Den fysiske, kroppslige og nasjonale synligheten til Ryan er fangende på samme måte som språket til Anne er det. Det blir i tillegg tydelig hva usynligheten kan muliggjøre, nemlig å enten klare å fortelle og formidle i Ryans tilfelle, eller å bli selvfremstilt ved en antibeskrivelse, slik Anne forteller om.

Anonymitet og usynlighet blir imidlertid ikke kun diskutert av Ryan. De kan på mange måter sees som et gjennomgangstema i en rekke av samtalene Faye har i *Outline*. En av skriveelevene til Faye sier for eksempel på et tidspunkt: «'I would like,' she resumed, 'to see the world more innocently again, more impersonally, but I have no idea how to achieve this, other than by going somewhere completely unknown, where I have no identity and no associations» (Cusk 2014: 157). Her kommer man igjen inn på hvordan det upersonlige henger sammen med usynlighet. Dette vil bli et viktig poeng i det neste kapittelet, når jeg undersøker hvordan Faye er til stede i romanene.

Som et siste poeng, vil jeg igjen komme inn på et viktig punkt som er tydelig, men usagt, i romanene: Den anonymiteten og usynligheten både Ryan og Anne er på jakt etter, er på mange måter oppnådd av Faye. Hun har imidlertid oppnådd denne anonymiteten på bekostning av de andre romanpersonenes anonymitet. Faye kan kun fremstilles gjennom en antibeskrivelse – altså selvfremstilling uten å eksplisitt fremstille seg selv – ved å fremstille de andre romanpersonene med språket. Ryan har med andre ord ikke sjanse til å oppnå usynlighet, fordi han er nødt til å være synlig for at Faye skal kunne være usynlig. Med Annes beskrivelse av antibeskrivelsen i tankene, kan man si at Faye oppstår som et omriss som ikke er fylt inn; de andre romanpersonenes beskrivelser av seg selv blir Fayes antibeskrivelse. Det

er dette, og hva som kan oppstå i dette tomme omrisset av en forteller, jeg skal undersøke i de to neste analysekapitlene.

## Analysekapittel 2: Fortelleren i teksten

Hittil i oppgaven har jeg brukt ord som «usynlig», «anonym», og «fraværende» for å beskrive en tilstand noen av de andre romanpersonene higer etter, samt for å forsøke å etablere hvordan fortelleren Faye fremstilles i romanen. I den anledning hevdet jeg også at Faye muligens er den eneste figuren i romanene som oppnår en type anonymitet eller usynlighet. Dette er på én side sant, men det er samtidig en noe absurd uttalelse med tanke på at Faye både er jeg-fortelleren og en person i romanen. Sånn sett er hun ikke kun til stede i absolutt alle samtalene som en romanperson, hun er også til stede i hvert eneste ord, i og med at det er hun som gjenforteller disse samtalene til leseren. Faye er i tillegg til stede ved at hun noen ganger meddeler tankene sine til leseren, tidvis spør eller svarer sine samtalepartnere om noe, eller at hun forteller kort om barna sine eller om andre opplevelser utenfor romanens handlingsrom. Det er likevel påtakelig at hun ikke beskriver seg selv slik de andre romanpersonene beskriver seg selv.

Fokuset i dette kapitlet er både på hvordan Faye fremstår i romanene, hvordan romanene selv reflekterer rundt ulike måter å fortelle på og å være i romaner på, samt på hvordan fortellerdynamikken i *Outline*-trilogien skiller seg fra en «tradisjonell» roman. Jeg vil begynne dette kapitlet med å se på visse aspekter som blir ansett som tradisjonelle verdier i fortellerposisjonen i den realistiske romanen. Deretter går jeg inn i en nærlesning av romanene for å se på Fayes unike posisjon i romanen, og på hvordan romanene metapoetisk reflekterer rundt sine egne unike former.

## Brudd med den realistiske romanen?

Jeg begynte det forrige kapittelet med en hypotese om at en av de største forskjellene mellom Faye og de andre romanpersonene, er hvordan de forteller og fremstiller seg selv, eller hva som helst, i språk, samt deres posisjon i fortellingen og som fortellere. Gjennom oppgaven hittil har jeg også hevdet at *Outline*-trilogien og Fayes rolle som forteller er unike i henhold til det jeg har betegnet som en «tradisjonell» fortellerdynamikk. Jeg vil derfor begynne dette kapittelet med å kort komme inn på hva slags type roman jeg tenker på når jeg kaller noe en tradisjonell fortelling, samt på hvilken måte *Outline*-trilogien skiller seg fra dette. Dette vil så etterfølges av en kort diskusjon om Faye som passiv forteller, for så å gå over i måten romanene selv reflekterer over fortellerdynamikker, samt hva de ulike måtene å fortelle på og fortellerens posisjon i narrativet kan tjene det som blir fortalt.

I *The Rise of the Novel* (1963) forsøker Ian Watt å se på de historiske, sosioøkonomiske og filosofiske grunnene til at romanformen har utviklet seg slik den har, med et spesielt fokus på romanen som et brudd med de litterære tradisjonene og formene som gikk forut for den. Utgangspunktet hans er den realistiske romanen, som vokste frem på 1800-tallet som en spesielt populær form. Watt peker på et ønske på 1800-tallet om å bruke det litterære språket til å formidle noe som var så «autentisk» og nærme virkeligheten som mulig. Med romanformen fikk man en helt ny mulighet til å formidle virkeligheten slik den opplevdes for et enkelt menneske som, i et språk som lignet det talte dagligspråket, kunne beskrive sine omgivelser og medmennesker så virkelighetsnært som mulig. Watt kommenterer dette slik: «from the Renaissance onwards, there was a growing tendency for individual experience to replace collective tradition as the ultimate arbiter of reality; and this transition would seem to constitute an important part of the general cultural background of the rise of the novel» (Watt 1963: 14). Plottet i en roman spilles som regel ut av partikulære personer i partikulære situasjoner, heller enn, slik tradisjonen hadde vært tidligere, at et plott eller en handling spilles ut av typer mot en bakgrunn.

Tidligere, i klassiske verk, hadde man i tillegg ikke hatt den samme typen forventning til språket, litteraturen og kunsten som en «korrespondanse mellom ord og ting». Ian Watt utdyper hva han mener med dette slik: «The previous stylistic tradition for fiction was not primarily concerned with the correspondence of words to things, but rather with the extrinsic beauties which could be bestowed upon description and action by the use of rhetoric» (Watt 1963: 29). Romanen, som ofte er skrevet i prosaform, er med andre ord det mediet som mest

effektivt og virkelighetsnært kunne beskrive den autentiske virkeligheten gjennom et enkeltindivids sanser. Watt hevder derfor at romanen er den litterære formen som kommer nærmest å tilfredsstille våre ønsker om en tett «korrespondanse» mellom livet og kunsten.

Dette er åpenbart kun én av veldig mange grunner til at romanformen vokste frem som en mer og mer populær form på 1800-tallet, og at den har en såpass sterk posisjon i samtidslitteraturen i dag. Det Watt skriver, er imidlertid interessant med tanke på oppbyggingen og fortellersituasjonen i *Outline*-trilogien. Hvis romanformen tradisjonelt ble tatt i bruk nettopp for å meddele en realistisk og autentisk beskrivelse av det enkelte individs opplevelse av virkeligheten, kan man spørre seg hva slags opplevelse hos *fortelleren* det er som formidles i Faye-trilogien. Hvilken «virkelighet» – hvis vi skal bruke Watts begrep – er det som kan formidles når fortelleren er «i bakgrunnen» på denne måten?

En passasje fra boka Cusk skrev forut for *Outline, Aftermath* (2012), kan være med på å kaste lys over romantrilogien og problemstillingene jeg reiser. *Aftermath* er Cusks tredje selvbiografi og kom ut i 2012. Her reflekterer hun over ekteskap og skilsmisse, med sitt eget ekteskap og sin egen skilsmisse som utgangspunkt. På tross av at *Aftermath* er en selvbiografi, er det mange av de samme temaene hun skriver om der som også blir utforsket i Faye-trilogien. Min posisjon er, som tidligere nevnt, at jeg ikke vil foreta en selvbiografisk eller forfattersentrert lesning av *Outline*, men fordi det er kjent at *Outline* er en slags reaksjon på den posisjonen Cusk ble stilt i som forfatter etter at *Aftermath* kom ut (Kellaway 2014), mener jeg det er akseptabelt å tenke seg at man kan finne likheter i det som diskuteres i *Aftermath* og *Outline*, bare at det er fremstilt i forskjellige former og sjangre. Et av de mest talende sitatene fra *Aftermath* med tanke på *Outline*-trilogien er dette:

It has been my belief that the only way to know something is to experience it, that the truest forms of knowledge are personal. Now I imagine a different kind of knowledge, knowledge without exposure, without risk; the knowledge of the voyeur, watching, assessing, staying hidden (Cusk 2012: 73).

Når Cusk kontrasterer de ulike måtene å eksistere i verden på, enten ved å oppleve det som skjer eller ved å være på avstand og å observere det som skjer, tror jeg hun i utvidet forstand også kommenterer på måten romaner har blitt og blir fortalt på. Man kan for eksempel tydelig kjenne igjen det Watt karakteriserer som en typisk realistisk roman når Cusk skriver at hun lenge har trodd at for å kjenne til noe eller for å ha kunnskap om noe, må man erfare det, og at den sanneste formen for kunnskap er «personlig». Det er derfor veldig interessant å se på den siste delen av sitatet, nemlig at hun nå kan se for seg en annen, ny form for kunnskap som kan

ervertes uten «exposure», og derfor uten risiko. I konteksten av *Outline* og *Kudos* vil jeg si at man kan se dette skillet Cusk tegner opp i *Aftermath* i fortellerdynamikken i disse romanene. Kontrasten mellom Faye og de andre romanpersonene er mest merkbar i måten de og hun fremstilles og fremstiller seg selv på. De andre romanpersonene forteller detaljert om seg selv og sine liv, mens Faye merkbart holder tilbake informasjon. Hun kommer aldri med en sammenhengende, beskrivende utlegning om seg selv slik de andre romanpersonene gjør. Man kan på mange måter si at de to ulike måtene å fremstilles på representerer ulike måter å fortelle på. Med dette mener jeg at de andre romanpersonene, de Faye har samtaler med, forteller om sine liv og sin kontekst på en relativt tradisjonell måte. I kontekst av Watt kan man si at de representerer en mer konvensjonell måte å fortelle på, hvor de selv og deres opplevelser er i sentrum av fortellingen de fremstiller. Faye, derimot, representerer en type fortelling hvor hun i stedet for å være i sentrum av sin egen fortelling og historie, formidler de andres fortellinger slik de har fortalt dem til henne. Hennes kontekst, historie og opplevelse av verden er ikke i sentrum for det hun forteller. Hennes funksjon som forteller fremstår derfor som å fortelle leseren om det andre forteller henne, heller enn å eksplisitt fortelle om seg selv eller sine opplevelser.

Et betimelig spørsmål med dette i tankene er imidlertid: Hvorfor forteller Faye disse romanene i det hele tatt? En av de som intervjuer henne i *Kudos*, har et interessant syn på forfatteres forhold til sine egne bøker og forfatterskap. Han har for vane å lese seg opp på den fullstendige bibliografien til en forfatter før han intervjuer vedkommende for å få et ordentlig overblikk. Han har imidlertid opplevd at forfattere ser dette som invaderende, som «an investigation into their past life, as though the books had no existence in the public realm and he had somehow caught them out» (Cusk 2018b: 180). Han peker her på et interessant paradoks i denne romantrilogien. Det å skrive romaner er eksponerende. Det å være en førstepersonforteller i en roman er enda mer eksponerende ved at du både er en del av hver situasjon i romanen, samt at det er du som uttaler hvert ord. Så hvorfor er Faye forteller i disse romanene hvis hun ikke vil være synlig?

Man kan se dette som en gjennomgående spenning i romantrilogien, både på et tematisk og et formalt plan. Faye uttrykker et ønske om selv fremstilling og fremstilling av virkeligheten i språk og litteratur, samtidig som at dette virker inautentisk, «partisk» og derfor ikke «virkelig». Det å være synlig eller eksponert virker i tillegg, paradoksalt nok, ikke som et mål med selv fremstilling eller representasjon i litteraturen og språket. Denne spenningen får både uttrykk ved at det går igjen som tema i samtale, men kanskje i aller størst grad ved at Faye selv står i en dobbel posisjon. I *Outline* fremstiller hun for eksempel sin egen opplevelse

av en uke i Athen i et førstepersonsperspektiv, med seg selv som utgangspunkt for sine opplevelser og for hvordan hun fremstiller virkeligheten i romanen, men forsøker samtidig å unngå direkte og eksplisitt beskrivelse av seg selv og sitt liv. Med dette kan man få øye på hvordan Faye faktisk finnes og er fremstilt i romanen, og kanskje også se hvorfor dette bryter med en «tradisjonell» måte å fortelle romaner på.

### **Sola som autoritet i *Kudos***

Som et første eksempel på hvordan man kan se at fortellerperspektivet i en «tradisjonell» roman blir diskutert tematisk i *Outline*-trilogien, vil jeg trekke frem sola som autoritær og diktatorisk figur i *Kudos*. I løpet av *Kudos*, møter Faye en rekke mennesker som på ulike måter diskuterer forskjellen mellom klimaet i England og klimaet i det sør-europeiske landet de befinner seg i i *Kudos*. Det at dette tas opp som tema gjentatte ganger, er oppsiktsvekkende. Et spesielt spennende eksempel i sammenheng med diskusjonen om synlighet, er når en mann ved navn Eduardo beskriver solen som «dictatorial», i motsetning til en overskyet himmel, som han ser som «the temporary absence of authority» (Cusk 2018b: 171). Sola er altså en autoritet, så når det er overskyet, og solen ikke er synlig, blir det som et fravær av en autoritet. Denne analogien gjør solen – det som lyser opp og synliggjør – til en autoritær kraft. Jeg mener man kan ta dette poenget enda lenger og se analogien med sola som en metalitterær kommentar til den narrative situasjonen i romantrilogien. Sola kan altså sees som en aural eller narrativ autoritet. Dette er spesielt interessant med tanke på det som skjer når sola plutselig kommer frem igjen:

The sun suddenly broke through the cloud and surged hot and fierce across our faces and the tarmac of the car park and the glinting metal of the bus. 'I suspect that you are running away,' [Eduardo] said, his eyes screwed up either with puzzlement or because of the heavy glare. 'I hope you make good use of your freedom.' (Cusk 2018b: 173-174)

Konteksten for dette sitatet er at Faye skal forlate resten av reisefølget for å møte forleggeren sin. Det kan altså være dette Eduardo hentyder til når han sier at han mistenker at hun skal rømme vekk. Jeg mener imidlertid at det også kan virke som at Faye rømmer fra solas «diktatoriske» lys. Så hvis sola har en synliggjørende kraft, vil det si at hun forsøker å unndra seg denne synliggjøringen, noe som igjen peker på hvordan det synlige og det synliggjørende er noe man må forsøke forsvinne fra. Eduardo setter videre også her likhetstegn mellom det å

unndra seg sollyset, og frihet. I metalitterær forstand vil dette altså si at hun rømmer vekk fra synliggjøringen av henne. Det at romanen videre kommenterer på at det å befinne seg utenfor synligheten er frigjørende, gir gjenklang til det som var fokuset i analysekapittel 1, der det ble tydelig at det å være synlig fordi man er beskrevet i fortellingen, kan være fengslende.

Sola som definerende figur tas opp igjen av en journalist som intervjuer Faye senere den dagen. Etter et strekk med stillhet åpner han intervjuet ganske særegent ved å hevde at han mener Faye hadde hatt det bedre hvis hun hadde bodd et sted med sol: «I wonder,' he said eventually, 'if you ever thought of what it would be like to live in the sun» (Cusk 2018b: 198). Poenget hans er at han mener å ha lest i én av bøkene til Faye at en av hennes romanpersoner hadde bodd hele livet i regnet og kulden, men da han flyttet til et sted med sol, forandret det karakteren hans. Spørsmålet til journalisten er altså om Faye tror det samme kunne skjedd med henne hvis hun hadde flyttet til et solfylt sted.

Ved første øyekast kan det virke som at journalistens spørsmål kun handler om det rent praktiske ved å leve i et solfylt land i motsetning til et regnfylt land. Faye svarer på spørsmålet hans at det ikke er et poeng å diskutere dette, da det ikke er et alternativ for henne å flytte. Men når journalisten til slutt sier: «at a certain point you also are free to choose whether to live in the rain or to live in the sun» (Cusk 2018b: 204), blir det, på tross av at dette virker som et uskyldig spørsmål om Fayes bosituasjon, likevel tydelig at spørsmålet også kan være: vil du helst leve i lyset eller i skyggen? Vil du helst være synlig eller ikke synlig? Romanen svarer på mange måter på dette spørsmålet selv når tematikken rundt sola som autoritær og aural kraft kommer til et klimaks mot slutten av *Kudos*. Faye er da ute og går i den stekende sola med forleggeren sin, og pådrar seg noe som ligner på et solstikk. Faye beskriver gåturen som at «there was no shade» og «the sun pounded unrelentingly on our heads amid the noise» (Cusk 2018b:213), og avsluttes så slik:

Sweat was coursing down my back and a pounding had begun in my chest that felt like the extension of the pounding of the sun, as if it had incorporated me into itself. [...] The square where we stood was small and well-like and the sun was falling directly into it so that only a rim of shade remained around the edges of the pale shuttered buildings. I leaned against the wall and closed my eyes (Cusk 2018b: 214).

I lys av de tidligere eksemplene er det her som om det ikke kun er solas varme, men også solas «autoritære» lys, Faye ikke tåler. Den tredje intervjueren snakket om at sola hadde makt til å forandre noens karakterer, og når den blir beskrevet som at den har «incorporated me into itself», får man et tydelig inntrykk av denne makten. Jeg mener her romanen kommenterer på



hvilken effekt synligheten ville hatt på Faye. Den konstaterer altså at i dette romanuniverset er det frigjørende å være ikke-eksponert, og potensielt fengslende å være synlig eller eksponert.

I de eksemplene jeg har trukket frem hittil, er det tydelig at Faye unndrar seg sola, og dermed synligheten. Som det kom frem i eksempelet med intervjuet, er det som om fortelleren har valgt å leve i regnet, utenfor sollyset og det som synliggjør. Når hun videre blir truffet av sollyset, tåler hun det ikke, og må tilbake til skyggene. Jeg mener synligheten og sola her kan settes i sammenheng med en form for fortellertradisjon som er allvitende. Solas autoritære kraft kan med andre ord også sees som en slags aural kraft. Denne autoritære sola henviser også til autoritet i fortellinger. Jeg tror at vi her ser et eksempel på at Faye forsøker å unnsnippe en slags diktatorisk, allvitende makt. Hun vil ikke bli beskrevet, vil ikke være synlig, verken gjennom sola eller gjennom narrativet. Dette eksempelet fra *Kudos* kan på en måte vise hvordan Faye er til stede i romanen, samtidig som at hun unndrar seg synlighet, både tematisk, formalt og ved å unngå eksplisitt beskrivelse.

## Fortellerperspektiver

### Subjektivitet og objektivitet

I spørsmålet om hvordan man skal fortelle uten å eksponere seg, vil jeg begynne med å trekke inn hvordan romanene snakker om fortellerperspektiver som henholdsvis subjektive og objektive. I en samtale Faye har med Naboen i *Outline*, kan man se et godt eksempel på hvordan romanen reflekterer over fortellerens rolle. Dette begynner med at Naboen, gjennom flere samtaler, forteller om familien sin og sine tre mislykkede ekteskap. I den første samtalen mellom ham og Faye forteller han om sitt første og andre ekteskap, om hvorfor han gikk inn i dem, hva de tilbød ham, hvordan de skiller seg fra hverandre, og hvorfor de begge endte. Det som gjør at samtalene Faye har med Naboen skiller seg ut fra de andre samtalene, er at Faye er direkte kritisk til hvordan han forteller om livet sitt. En del av kritikken hennes går på hvordan han som forteller fremstiller sine to første ekskoner i ulikt lys, og at de ulike fremstillingene av ekteskapene og ekskonene er urettferdige: «I said that the way he had told his story rather proved that point, because I couldn't see the second wife half as clearly as I could see the first. In fact, I didn't entirely believe in her. She was rolled out as an all-purpose villain, but what wrong, really, had she done?» (Cusk 2014: 25). Til dette svarer Naboen: «'I admit,' he said after a long pause, 'that on this subject I may be somewhat biased.'» (Cusk 2014: 25). Faye formidler så til ham hvorfor hun er misfornøyd med hvordan han har lagt frem sine to første ekteskap: «I remained dissatisfied by the story of his second marriage. It lacked objectivity; it relied too heavily on extremes, and the moral properties it ascribed to those extremes were often incorrect [...]» (Cusk 2014: 29)

I deres neste møte og samtale legger Faye frem en slags utdypning av dette poenget. Hun begynner da med å trekke frem et eksempel fra *Wuthering Heights* av Emily Brontë, nærmere bestemt episoden der Heathcliff og Cathy står ute i hagen og ser inn gjennom et vindu på en familiescene som utspiller seg på innsiden. Hun tenker så: «What is fatal in that vision is its subjectivity: looking through the window the two of them see different things, Heathcliff what he fears and hates and Cathy what she desires and feels deprived of. But neither of them can see things as they really are» (Cusk 2014: 74-75). Den subjektiviteten Faye snakker om her, henger sammen med den objektiviteten hun mener Naboen mangler når han snakker om sine to første ekskoner.

Kritikken mot Naboen går ikke kun på ham personlig som tidligere ektemann, men på ham som forteller. Jeg leser det slik at Faye ikke egentlig er opptatt av hvorvidt Naboens ekskoner i virkeligheten var på den ene eller den andre måten; det er hans fremstilling – altså hans rolle som forteller – hun kritiserer. I eksempelet hun trekker frem fra *Wuthering Heights*, er det spesielt dette poenget med at «neither of them sees things as they really are» som er interessant. Både Heathcliff og Cathy ser samme scene utspille seg, men de forstår den på ulike måter på grunnlag av sine ulike utgangspunkt og begjær. På lignende vis tror jeg at Faye mener at en forteller som Naboen har noen alvorlige svakheter i fremstillingen sin, fordi han er så farget og forutinntatt til sin egen fortid, samt til sin rolle i den. Hans fremstilling mangler altså, som Faye påpeker, objektivitet. Jeg tror at Faye, i forlengelsen av dette, også snakker om fortelling som et hele i dette eksempelet. Hun viser her at det er ganske umulig å legge fra seg sitt eget utgangspunkt, sitt eget liv og sin egen kontekst når man forteller noe, og at det derfor også er umulig å «see things as they really are» når man forteller slik Naboen gjør, ut fra sin egen subjektivitet og opplevelse av virkeligheten.

Med denne samtalen introduserer altså *Outline* et skille mellom et subjektivt fortellerperspektiv og et objektivt fortellerperspektiv. Faren ved et subjektivt fortellerperspektiv blir understreket med eksempelet fra *Wuthering Heights*, samt ved kritikken Faye retter mot Naboens fortellinger. Naboen representerer sånn sett et partisk, subjektivt fortellerperspektiv, som helt tydelig ikke fremstiller «ting slik de i virkeligheten er», men heller på en måte som kan stille ham i et godt lys. Et videre spørsmål blir så: Er Faye selv en objektiv forteller? Oppnår hun den objektiviteten hun etterspør hos Naboen? Klarer hun å holde seg «skjult» eller ikke-eksponert ved være objektiv?

I de neste teksteksemplene jeg skal gå gjennom fra *Outline*, kan man få en bedre oversikt over hvor Faye faktisk vil plassere seg selv når det gjelder dette spørsmålet, når denne problematikken kommer opp igjen i en av skrive timene hun er lærer i. En spesielt interessant meningsutveksling skjer mellom to av skriveelevene til Faye i den første undervisningstimen. Faye har åpnet timen med å spørre de ti elevene om de kan huske noe de la merke til på veien til timen i dag. En ung, snakkesalig og faktaorientert gutt sier så først at han ikke la merke til noe som ikke handler direkte om ham på veien til timen, fordi han ser tendensen til å «fiksjonalisere» våre egne opplevelser som direkte farlig, da det gir signaler om at menneskelivet har en form for mening eller design, og at vi dermed kan komme til å tro at vi er viktigere enn vi er. En annen elev svarer så at hun er uenig. På veien til skrive timen hadde hun opplevd å høre pianomusikk komme ut av et vindu når hun gikk forbi. Dette var musikk hun var kjent med, og hun mener derfor at hun hadde en særegen opplevelse i akkurat

det øyeblikket da hun gikk forbi. Dette var en opplevelse noen som ikke kjenner til musikken, ikke ville hatt. Clio, jenta som hørte musikken, fortsetter så:

In itself, the music coming out of the window means nothing at all, and whatever the feelings that might be attached to it, none of them had caused the music to be played in the first place, or the window to be left open so that the sound of it could be heard by passers-by. And even a person observing these events, she said, from across the road, could not have guessed, simply by seeing and hearing, what the story really was. What they would have seen was a girl walking past, at the same time as hearing some music being played from inside a building (Cusk 2014 138-139).

Georgeou svarer at det jo faktisk kun *var* det som skjedde. Hvis vi ser på diskusjonen mellom Clio og Georgeou med eksempelet fra *Wuthering Heights* i tankene, mener jeg at det på et visst plan er samme problematikk som diskuteres her. Georgeou er, i likhet med Faye i samtalen med Naboen, bekymret for relasjonen mellom hvordan ting virkelig er, altså det som *faktisk* skjedde, og hvordan noe ser ut for et «fiksjoniserende» individ. Dette åpner for et interessant perspektiv på hva en fortellers rolle egentlig er. For, i likhet med Naboen, har denne kvinnen som hørte pianomusikk fra et vindu også et utgangspunkt som gjør at hun opplever denne pianomusikken som noe større enn det den «i virkeligheten» var. For henne opplevdes det som en hendelse med mening, mens man kanskje, hvis man så på de separate hendelsene med et «objektivt» blikk, vil si at pianomusikken og kvinnen som gikk forbi ikke har noe spesielt med hverandre å gjøre.

I denne diskusjonen mellom Clio og Georgeou mener jeg man kan finne en slags grunnkjerne som går gjennom romanene. Ingen av alternativene – måtene de to forteller på – virker helt optimale. Med Clios måte å fortelle på, kommer hun bort i samme problematikk som Faye mener Naboen har; hun «fiksjoniserer» sin egen virkelighet og opplever ting ut fra sin egen erfaringshorisont, noe som gjør at hun ikke kan se ting slik de i virkeligheten er. Georgeou, på den andre siden, er nærmest panisk opptatt av å kun fremstille ting slik de i virkeligheten er, og uttrykker direkte frykt for å fremstille noe som ikke er hundre prosent sant eller objektivt virkelig. Hans syn kan imidlertid gå så langt som til at kunstneren eller forfatteren av et verk egentlig ikke er viktig i skapelsen av kunst: «It was interesting to consider, Georgeou said, that the role of the artist might merely be that of recording sequences, such as a computer could one day be programmed to do» (Cusk 2014: 206). Clio, derimot, har et godt poeng med at «the real story» kanskje er den som kommer frem nettopp *når* individet «fiksjoniserer», og ser to separate hendelser i sammenheng med hverandre. Sånn sett påpeker hun her hvorfor det kan være viktig for en historie å bli opplevd gjennom et

individets sanser og erfaring. Jeg tror at på tross av at det kan virke som i eksemplene med Naboen lenger oppe at disse romanene vektlegger en «objektiv» forteller, er det ikke sånn at Faye har et mål om å fortelle slik Georgeou foreslår, altså at kunstneren skal være en slags datamaskin som setter sammen sekvenser som til slutt blir et verk. Grunnen til at jeg tror at romanen ikke mener at George har utelukkende rett, er blant annet nettopp måten romanen er fortalt på. Faye gir uttrykk for at hun har et ideal om en «objektiv» måte å fortelle på, mens hun samtidig er en førstepersonforteller og en person i romanen. Det er med andre ord slik at denne romanen *er* fortalt gjennom et subjekt, gjennom et individ, gjennom Faye. Jeg tror det er et viktig poeng at Faye formidler den virkeligheten hun ser, og at hun formidler andre, og kanskje seg selv, gjennom personlige erfaringer fra virkeligheten, men at hun samtidig uttrykker problemer med å gjøre nettopp dette. Dette er en spenning som Faye hele tiden arbeider seg ut av som forteller, og som kan være nøkkelen til hvorfor fortellerdynamikken i *Outline*-trilogien er som den er. Et videre spørsmål blir derfor hvordan Faye løser denne spenningen. Hvordan formidler hun på en «objektiv» måte, samtidig som at fortellingen kommer ut av henne som individ og subjekt?

### **Avstand og nærhet**

I sitatet ovenfor fra *Aftermath*, beskriver Cusk at hun har gått fra å tro at for å kjenne noe, må man oppleve det og at de sanneste formene for kunnskap er personlige («the only way to know something is to experience it»), til å kunne se for seg en type kunnskap uten eksponering («knowledge without exposure»), som kommer fra å observere, se og å holde seg skjult (Cusk 2012:73). I det videre vil jeg fokusere på Faye som observatør, samt på hvordan den tydelige avstandstematikken i romantrilogien kan utvide analysen med fortellerposisjoner jeg har gått gjennom i dette kapittelet hittil.

Forskjellen mellom å ha nærhet og avstand til en situasjon er veldig interessant med tanke på fortellerdynamikker, og dette er også et motiv som går igjen i romantrilogien. I spørsmålet om jeg-fortellerens posisjon i narrativet i motsetning til de andre romanpersonenes posisjoner, synes jeg det er viktig å først se på hvordan romanene tematiserer disse ulike posisjonene i narrativet i form av en kontrast mellom å være utenforstående, observerende og deltagende og derfor oppslukt i den situasjonen man befinner seg i. Tematikken rundt motsetningene mellom å se på noe (være observerende utenfor situasjonen) og å være i situasjonen (være deltagende i situasjonen) blir tatt opp gang på gang i *Outline*, både ved at fortelleren helt konkret er observerende og tilsynelatende lite deltagende i møtene med de

andre, men også gjennom tematikk i samtalene. I *Outline* kan man se et eksempel på dette når Faye snakker med en gammel venn kalt Paniotis. I samtalen med ham, husker han at han møtte Faye og familien hennes i London for noen år siden. Han tok et fotografi av henne og familien hennes den dagen. Faye reflekterer slik over det faktum at han tok bilde av dem: «It was an unusual thing to do [...] It marked some difference between him and me, in that he was observing something while I, evidently, was entirely immersed in being it» (Cusk 2014: 93-94). Et eksempel som tar for seg lignende tematikk finner sted i samme samtale når Naboen og Faye snakker om objektive og subjektive fortellerperspektiver. Faye ser da en familie på en båt litt lenger unna og tenker at hun nå ser på et bilde av noe hun selv hadde før, men ikke lenger har. Familien på båten lever i akkurat dette øyeblikket de opplever nå, og selv om Faye kan se det, kan hun ikke returnere til dette øyeblikket selv. Hun er utenfor, observerende, mens familien er fullstendig oppslukt i å leve i øyeblikket. Faye spør seg så: «And of those two ways of living – living in the moment and living outside it – which was the more real?» (Cusk 2014: 75).

I sitatet fra *Aftermath* som jeg trakk frem i begynnelsen av kapittelet, ble det satt et likhetstegn mellom det å ha et «personlig» standpunkt eller perspektiv til det du ser og opplever, og å se eller oppleve det på den «virkeligste» måten. Både i eksempelet med familien på båten fra *Outline* og i dette sitatet fra *Aftermath*, handler det om hvilken posisjon i forhold til en situasjon som kan gi det mest sannferdige bildet av virkeligheten: å være i det og oppleve øyeblikket «personlig» eller å være utenfor det og observere det «objektivt». I sitatet fra *Aftermath* virker det som at svaret er at man kan finne en type kunnskap – oppleve verden – uten å «eksponere» seg og uten «risiko», ved å være observerende i stedet for deltagende. Med disse eksemplene fra *Outline*, føles det som Faye har gått fra én opplevelse av virkeligheten til en annen. I lys av de tidligere analysedelene i dette kapittelet, kan man kanskje også si at hun som forteller har gått fra å oppleve og formidle virkeligheten ut fra et personlig, «immersed» standpunkt, til et observerende standpunkt på avstand. Da Paniotis tok et bilde av henne og familien hennes, var det hun som var på innsiden av situasjonen og opplevde den personlig, og Paniotis var på utsiden, og hadde den observerende rollen. I nåtiden i *Outline*, når Faye ser familien på båten, blir det imidlertid tydelig at hun ikke lenger er fanget i sin personlige, subjektive opplevelse av virkeligheten. Hun har tatt på seg en form for observerende rolle, som lar henne ha et annet – mulig mer «virkelig» – perspektiv på ting.

## Passivitet

Det siste trekket jeg mener er viktig når det gjelder hvordan Faye er til stede i denne romanen, handler om passivitet. Passivitet er interessant ved at det både tematisk og formalt er tydelige tendenser i romantrilogien. Som romanperson oppleves Faye passiv ved at hun godtar at alle menneskene hun møter snakker ubalansert mye i samtale deres, uten at hun krever eller tar plass selv, som kanskje ville vært det mest naturlige i en vanlig samtale. Når Naboen forsøker å kysse henne på en av båtturene deres, og hun ikke vil bli kysset av ham, reagerer hun ikke med sinne på denne grenseoverskridelsen, men hun lar ham kysse henne på kinnet, og venter på at det skal gå over: «Through the whole thing I stayed rigidly still, staring straight ahead of me at the steering wheel, until at last he withdrew, back into the shade» (Cusk 2014: 177). I en av de senere samtale med Naboen, kommer passivitet også opp som tema i en samtale, når Faye sier: «I had come to believe more and more in the virtues of passivity, and of living a life as unmarked by self-will as possible» (Cusk 2014: 170). I dette sitatet, argumenterer Faye altså for passivitet som en måte å være i verden på – og kanskje i forlengelsen av det, en måte å fortelle på – som er umarkert av *vilje*. Dette ligner veldig på det Ryan snakker om i *Kudos*, og som jeg gikk gjennom i analysekapittel 1, når Ryan føler at kroppen hans kan «avsløre» hvem han er, samt at *vilje* kan være eksponerende, i motsetning til *behov*, som oppleves som mer anonymt. Det subjektive og personlige, det Ryan beskriver som vilje, er noe som synliggjør deg, og ble derfor vektlagt som negativt av Ryan. Når Ryan fokuserer på sine behov, anser han det som mindre personlig og derfor mer objektivt, som igjen fører til at han er mindre eksponert. Etter at Faye har sagt dette, begrunner hun det videre med at: «One could make almost anything happen, if one tried hard enough, but the trying – it seemed to me – was almost always a sign that one was crossing the currents, was forcing events in a direction they did not naturally want to go» (Cusk 2014: 170). Passiviteten henger sånn sett både sammen med et ønske om å ikke være eksponert og synlig på et personlig plan, samtidig som at dette også handler om å ikke overføre dine egen vilje på det du forteller om. Faye har med andre ord et ideal som forteller om å ikke tvinge noe til å skje, men at det som skjer, det skjer.

Når jeg nå har sett på tre ulike innfallsvinkler til hvordan Faye finnes i teksten som en «objektiv» førstepersonforteller, har det kommet frem noen grunntematikker som går igjen i romantrilogien: objektivitet i motsetning til subjektivitet når det gjelder fortellerposisjoner, avstand og nærhet i fortellersituasjonen, og passivitet i motsetning til vilje. Vi har også nå, gjennom disse eksemplene, sett ulike måter Faye finnes i teksten på. Hun står i en spenning

mellom å ville formidle noe fra sitt perspektiv, som en førstepersonforteller, men sliter med at det personlige og det synlige kan være med på å gjøre virkelighetsfremstillingen uvirkelig og inautentisk. Et av de viktigste trekkene ved Fayes fortelling, er det faktum at hun ikke forteller sin egen historie eksplisitt; hun gjenforteller nesten utelukkende andre personer sine fortellinger. Dette poenget kan knyttes opp mot de øvrige grunntematikkene jeg har gått gjennom i dette kapitlet hittil. I det videre, vil jeg komme tilbake til tematikken jeg begynte kapitlet med, og diskutere hvordan det at måten Faye forteller på er et brudd med tradisjoner, også blir metapoetisk kommentert på i selve romantrilogien.



## Fortelleren som lovbryster

Jeg begynte dette kapittelet med å fokusere på det Ian Watt har skrevet om den realistiske romanen. Som en avlstuning på dette kapittelet vil jeg vende tilbake til diskusjonen om romanformen og *Outline*. I det følgende vil jeg først gå inn på hvordan romanene selv tematiserer dette med «lovbrudd», spesielt slik det handler om brudd på typiske konvensjoner innen litteratur.

*Kudos*' siste 20 sider blir blant annet brukt til å diskutere lover og lovbrudd på ulike måter. Det begynner med at Paola tar med Faye inn på en restaurant, hvor de skal møte en kvinne som har oversatt Fayes bøker, kalt Felícia. Når Faye kommer inn i restauranten, sitter Felícia like under en reproduksjon av maleriet *Salome with the Head of Saint John the Baptiste*, malt av Artemisia Gentileschi mellom 1610 og 1615. Dette er et maleri som forestiller en ung kvinne, Salome, som ser inn i ansiktet til det avhuggede hodet til Johannes døperen, holdt opp til henne på et fat av en tjener. Når Faye så ser Felícia, sitter hun med en sykkelhjelm liggende på bordet foran seg, som et slags ekko av forestillingen på bildet bak henne.

Når samtalen berører lov og juss, spesielt når det er snakk om kvinners plass i loven og jussen, er det veldig interessant at kunstneren Artemisia Gentileschi nevnes. Hun er en av de få virkelig anerkjente kvinnelige kunstnerne fra denne tida, og gikk selv gjennom en lang rettssak på grunn av en overfallsvoldtekt hun ble utsatt for da hun var 17 år gammel. En rekke kunsthistorikere har i ettertid betegnet Artemisia Gentileschis malerier som reaksjoner på voldtekten og den følgende rettssaken, som, på tross av at gjerningsmannen ble dømt til 5 års eksil fra Roma, ikke fikk andre konsekvenser. Noen av Gentileschis mest kjente verk er *Susanna and the Elders*, *Judith Decapitating Holofernes* og *Judith and her Maidservant*. Mye av Artemisia Gentileschis kunst har i ettertid vært sett i sammenheng med hennes erfaring med seksuell vold og aggressiv mannlig adferd. Kunsthistorikeren R. Ward Bissell advarer imidlertid i sitt verk *Artemisia Gentileschi: And the Authority of Art* (1999) mot å se all kunsten Gentileschi produserte som en direkte konsekvens av denne hendelsen, men anerkjenner at den urettferdigheten hun opplevde i møtet med mannlig vold og rettssystemet, samt det å være en kvinne i en manns verden, nok har preget henne. På tross av at det er umulig å si hvor mye av denne historien forfatteren Rachel Cusk selv er bevisst om, og hva dette bildet er ment å vekke i leseren, kan man trygt påstå at dette forsterker spørsmålene om kvinnens plass i «loven», både juridisk, når det gjelder ekteskap og forhold til menn, og når

det gjelder i kunsten. Jeg vil ikke ta de eventuelle likhetstrekkene mellom kunstneren Artemisia Gentileschi og Felícia – eller Gentileschi og Faye – lenger enn dette, og ser det primært som en god indikator på at det å ha et skarpt fokus på loven og kvinnens plass i denne, er et godt utgangspunkt for å snakke om «lovbrudd» i den videre lesningen.

Med dette i tankene, vil jeg i det følgende forsøke å vise hvordan disse ulike diskusjonene av lover kan reflektere lovene romanen og fortelleren forholder seg til eller beveger seg utenfor. Etter at Felícia har fortalt om de ulike måtene hun og eksmannen forholder seg til regler rundt omsorgen for deres felles barn på, spør Paola hvorfor Faye har giftet seg igjen «when you know what you know». (Cusk 2018b: 225). Hun fortsetter med «you have put it in writing [...] and that brings with it all the laws» (Cusk 2018b: 225). Faye svarer på dette at: «I hoped to get the better of those laws, I said, by living within them» (Cusk 2018b: 225). I denne forklaringen kan det også se ut som at Faye har en intensjon om å forbli «innenfor loven». Dette kan åpenbart bety mange ting, men med de metapoetiske undertonene, er det veldig fristende å tenke seg at det ikke kun innebærer juridiske lover, men også lover som handler om romanen, litteratur og fortelleteknikk. Med dette sitatet, føler jeg man kan finne en mulig løsning på det fortellerproblemet jeg mener gjennomsyrrer disse romanene, og som har vært mitt fokuspunkt i dette kapittelet. Det er som om Faye her forklarer hvordan hun både utfordrer romanformen ved å være en ukonvensjonell forteller, samtidig som at det hun formidler jo er formidlet i en roman. Hun blir som en lovbrøyer som bryter lover innenfor loven, eller, slik Georgeou påpeker i en av skrivetimene i *Outline*: «any system of representation could be undone simply by the violation of its own rules» (Cusk 2014: 206).

## DEL II: ANTIBESKRIVELSE

### Analysekapittel 3: Antibeskrivelsen, omrisset og et *skapende* tomrom

Det spørsmålet jeg stiller meg i det siste analysekapittelet er: Hva er det med FAYEs fremstilling, i motsetning til de andre romanpersonenes fremstilling, som gjør at hun oppnår den anonymiteten og friheten det kan virke som at de andre romanpersonene higer etter? Hittil i oppgaven har jeg først sett på hvordan språket og beskrivelsen føles «fangende» og problematisk for to av personene i *Outline*-trilogien, Ryan og Anne. Jeg har også postulert at fortellerdynamikken og de ulike metodene for fremstilling i romanen kommer av at Faye har funnet en alternativ måte å fremstilles på. I det forrige kapittelet fokuserte jeg på hvordan Faye er til stede i teksten, og i dette kapittelet skal jeg fokusere på hvordan Faye også kan sies å være *utenfor* teksten.

Jeg vil gjøre dette ved å ta opp den poststrukturalistiske språktråden jeg startet med i det første analysekapittelet, og ta dette språksynet videre til å også innbefatte en poststrukturalistisk forståelse av performativitet i språk. Jeg vil begynne med en gjennomgang av ulike måter man kan forstå språket som performativt, for så å avklare mitt eget ståsted. Deretter vil jeg benytte meg av J. Hillis Millers teoriverk *Fiction and Repetition* i nærlesningsanalysen av romanen, med et spesielt fokus på Faye som en ikke-grunnfestet repetisjon. Jeg avslutter kapittelet med å fokusere på romantrilogiens slutt, noen refleksjoner rundt vellykketheten til prosjektet, samt hvorvidt Faye forblir ikke-grunnfestet.

## 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* (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 et 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» (Hillis Miller 2001: 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 konteksten og situasjonen omringende talehandlingen for at den skal være «felicitous», altså akseptabel, treffende eller vellykket. Dette vil si at for at et «ja» under en bryllupsseremoni 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, ifølge Austin.

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 («saturated»)? 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, og dermed være kontekst-overskridende og -traverserende, noe som også kan legge til rette for den performative

dannelsen av nye kontekster – som ikke har funnes i verden tidligere. 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» (Hillis Miller 2001: 78). Sagt på en annen måte, 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, selv om meningen ikke nødvendigvis lenger vil være den samme. 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» (Hillis Miller 2001: 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 fullstendig gjøres.

I artikkelen «Performativity<sub>1</sub>/Performativity<sub>2</sub>», 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 a time “out of joint,” as *différance* (Hillis Miller 2010: 36).

Det man kan se fra sitatet over, er at Hillis Miller mener det litterære, poetiske språket, med dets kontekstoverskridende repetisjoner – iterabilitet – er «ubestemt». Det «kommer fra» noe *wholly other* som ikke har fastlagt kontekst, bevissthet, identitet og subjektivitet, og er derfor *virkelig* performativt. Denne performativiteten handler videre i stor grad om en resiprok respons fra leseren:

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 comes from outside me. In this sense the iterability of *Derridean performatives are repetitions in différance*. They inaugurate differences in time, space, matter, culture, and subjectivities (Hillis Miller 2010: 36).

Dette «andre» kaller performativt på leserens resiproke performativitet gjennom hennes/hans *countersignature*, hvor leseren tar ansvaret for sin lesning og forståelse, og re-kontekstualiserer det sansede og leste i en nå nyskapt kontekst som ikke har funnes i verden før. Det litterære språket legger i dets performativitet til rette for innsettingen i verden av differenser i tid, rom, materie, kultur og identitet/subjektivitet; leseren svarer performativt ved en såkalt kontrasignatur: Jeg tar som leser på min side det skapende ansvaret for min nå rekontekstualiserte måte å forstå det hittil kontekstoverskridende sansede og leste på, i en nyskapt kontekst som ikke har funnes før, og med nyinnsatte differenser i forholdet mellom tid, rom, materie, kultur, identitet og subjektivitet.

Både Derrida og Hillis Miller er uenige med Austin i at det ikke går an å ha talehandlinger i litteraturen. I sitt teoriverk *Speech Acts in Literature* (2001), tar Hillis 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 (Hillis Miller 2001: 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 beskriver noe, 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» (Hillis Miller 2001: 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» (Hillis Miller 2001: 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» (Hillis 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 (Hillis 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 av Hillis 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 [which] posits a world based on difference» (Hillis Miller 1982: 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» (Hillis Miller 1982: 6). I forlengelsen av det jeg tidligere har gjennomgått av Hillis 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 i løpet av *Outline*. Hver av de tre telefonsamtalene gjør på en eller annen måte at den som ringer, for alvor tar inn over seg at ekteskapet er over, fordi den tidligere partneren er kald, avvisende eller ikke gjenkjennende på telefonen. Hver av de tre samtalepartnerne opplever gjennom denne telefonsamtalen et tap av identitet og fast grunn. Den første av disse er Naboen, når han forsøker å få tak i sin unnvikende ekskone. Det at hun er kort og avvisende på telefonen, får ham til å føle seg «absolutely unreal» (Cusk 2014: 23). Den andre instansen av denne hendelsen kommer frem i samtalen med Paniotis. Like etter at ekteskapet hans gikk i oppløsning, tok han med seg barna sine på en biltur, som på grunn av et uventet uvær ender med å bli mer dramatisk enn han hadde planlagt. Han ender da med å ringe sin ekskone for å fortelle henne om den dramatiske turen, men alt hun møter ham med er stillhet, før hun sier at han sikkert vil klare å håndtere dette. Denne samtalen får Paniotis til å føle «the most extraordinary sense of insecurity» (Cusk 2014: 121). Og til slutt har vi Anne, som forsøkte å snakke med eksmannen sin etter at hun ble ranet. Dette handler igjen om at hun, som den som ringer, tror at hun vil finne en form for gjenkjennelse, trøst eller fast grunn hos sin tidligere partner, men at den tidligere partneren ikke deler dette synet. I etterdønningene av ranet, og denne samtalen, føler hun at «the absence of her husband had felt like the absence of a magnetic centre» (Cusk 2014: 236).

Det at det finnes denne typen fordoblinger, paralleller og repetisjoner i romanen, 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 dem. 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 kunne si at den første gangen dette hender i teksten, altså Naboen sin telefonsamtale, er den ikoniske, arketyperiske 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 Hillis 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» (Hillis Miller 1982: 6). Hver ikke-grunnfestet repetisjon er som et ekko uten forankring i en originalmodell. Hillis Miller påpeker videre det kontekstoverskridende potensialet 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 med det Anne sier i denne samtalen om hvordan hun oppsto som et slags omriss gjennom sin nabopassasjers beskrivelse av seg selv, åpnes det også opp for andre tolkningsmuligheter av romantrilogien som et hele. Hun beskriver til Faye hvordan det føltes 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: 239), en omvendt form for eksposisjon. I det følgende vil jeg utforske hva som kan menes med en omvendt form for eksposisjon, og jeg begynner med et teksteksempel fra *Kudos* før jeg trekker inn Hillis 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 etter hvert 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 2018b: 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 over 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» i 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 flertallsform.

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 Hillis 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 til stede 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. Det jeg peker på her er 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 Hillis Millers modell er vendt, eller, som Anne beskrev det, som «a reverse kind of exposition» (Cusk 2014: 240).

## Antibeskrivelsen

Jeg skal nå følge min egen lesning videre, og muligens komplisere den, ved å fokusere på *antibeskrivelsen*. Først vil jeg sitere hele tekstpassasjen hvor Anne snakker om å bli skapt som et omriss gjennom en antibeskrivelse:

[...] the longer she listened to his answers, the more she felt that something fundamental was being delineated, something not about him, but about her. He was describing, she realised, a distinction that seemed to grow clearer and clearer the more he talked, a distinction he stood on one side of while she, it became increasingly apparent, stood on the other. He was describing, in other words, what she herself was not: in everything he said about himself, she found in her own nature a corresponding negative. This anti-description, for want of a better way of putting it, had made something clear to her by a reverse kind of exposition: while he talked she began to see herself as a shape, an outline, with all the detail filled in around it while the shape itself remained blank (Cusk 2014: 239-240).

Som man kan se i utdraget ovenfor, utdyper Anne hva hun mener med en antibeskrivelse med at «he was describing, in other words, what she herself was not: in everything he said about himself, she found in her own nature a corresponding negative» (Cusk 2014: 240). Dette vil altså si at det hun mener med en antibeskrivelse, er at alt han beskriver er ting hun ikke er. I det han beskriver om seg selv, finner hun en «korresponderende negativ». Antibeskrivelsen *fremstiller* altså Anne som «an outline, with all the detail filled in around it while the shape itself remained blank», noe hun gir uttrykk for at hun synes er en bedre måte å bli fremstilt på enn hvis hun skulle beskrevet seg selv med ord, slik nabopassasjeren hennes gjør. Hvis vi nå følger denne lesningen, kan man se for seg at også Faye blir fremstilt som et lignende omriss, ved at antibeskrivelsen som fremstiller henne som et omriss er alle de andre romanpersonenes fortellinger. Man kan her igjen trekke inn Hillis Millers andre type repetisjon, og se at antibeskrivelsen føles som et eksempel på det han selv skriver: «The image is the meaning generated by the echoing of two dissimilar things in the second form of repetition» (Hillis Miller 1982: 9). Det Hillis Miller kaller for «the image» [*das Bild*], er et begrep han har hentet fra Walter Benjamin. Han bruker Benjamin for å forklare hvordan mening kan genereres fra to ulike ting, *mellom* to ulike ting, slik man kan se i den andre typen repetisjon. I *Outline*-trilogien, fungerer fremstilling slik at når noen av romanpersonene beskriver seg selv, blir beskrivelsen også som en antibeskrivelse av noen andre, som igjen skaper en tredje ting, et omriss: «[The second type of repetition] create[s] in the gap of that difference a third thing, what Benjamin calls the image [...] [the meaning] is neither in the first nor in the second nor

in some ground which precedes both, but in between, in the empty space which the opaque similarity crosses» (Hillis Miller 1982: 9).

Faye kommer altså frem på en ikke-grunnfestet måte i teksten. Faye oppstår i det som skjer mellom beskrivelsen og antibeskrivelsen. Hun kommer frem i det ikke-kontekstbundne. De andres fortellinger er antibeskrivelser av henne selv, som igjen gjør at hun kommer frem som kun et omriss, uten at detaljene på innsiden av omrisset er fylt inn. De andre romanpersonenes fremstilling er imidlertid det motsatte av et omriss med en tom innside; de har alle detaljene fylt inn. Her har man imidlertid enda en spenning i romanen. For at Faye skal kunne oppstå som dette omrisset, gjennom en antibeskrivelse, må alle de andre romanpersonene beskrive seg selv og sine liv. Fayes ikke-grunnfestethet kommer med andre ord på bekostning av de andres beskrivelser. Jeg tror at man i *Outline*-trilogien også kan se hvordan både beskrivelsen og antibeskrivelsen er nødvendig for at man skal kunne få frem omrisset. Det er med andre ord nødvendig at alle de andre romanpersonenes fortellinger opptar nærmest all plass i romanene for at Faye skal kunne være til stede og fremstille seg selv uten å måtte beskrive seg selv. Dette fungerer ved at når noe er antibeskrevet – altså at noen beskriver det som er stikk motsatt deg selv – blir du jo ikke direkte representert i teksten. Det er en divergering, en meningsforskyving. Som et resultat kan man si at Faye sånn sett ikke er grunnfestet.

I *Fiction and Repetition*, nevner Hillis Miller i innledningen at det ikke er hans oppgave å undersøke *hvilken* mening som genereres gjennom de ulike repetisjonene, men heller *hvordan* ulike meninger kan genereres: «The focus of my readings is in the “how” of meaning rather than on its “what”» (Hillis Miller 1982: 3). Dette vil være min innstilling til Fayes fremstilling også. Jeg er ikke egentlig interessert i å finne ut *hvem* Faye er, men jeg er interessert i å finne ut *hvordan* hun er fremstilt. Jeg vil med andre ord ikke fortsette denne analysen ved å undersøke hva de andres fortellinger kan fortelle oss om Faye helt eksplisitt. Dette er for det første fordi det faktisk er en umulig oppgave, i og med at hvis vi tenker oss at de er en «antibeskrivelse» av Faye, vil den hun er beskrevet som være *alt* det de andre romanpersonene ikke beskriver. Jeg er mer interessert i å undersøke hvordan antibeskrivelsen og omrisset fungerer, enn å forsøke å finne ut *hvem* Faye er. Jeg tror samtidig ikke at poenget egentlig er å finne ut helt spesifikt hvem Faye er og hva hun har opplevd. Det er heller et poeng at det som er på innsiden av omrisset er uten detaljer, at det skal forbli usagt.

## Et skapende tomrom

Når jeg nå snakker om hvordan et omriss av fortelleren skapes av antibeskrivelser, er det også viktig å bruke litt tid på det som er på innsiden av omrisset, eller, sagt på en annen måte, å bruke litt tid på at omrisset er ment å være tomt.

I det følgende vil jeg fortsette dette kapittelet med å se på hvorfor tomrommet inne i omrisset er viktig, samt på hvordan romanene selv tematiserer at det kan oppstå mer i et fravær enn i et tydelig nærvær. Jeg vil begynne med et svært talende eksempel fra *Kudos*. Mot slutten av romanen, forteller den utenlandske forleggeren til Faye om en kirke hun er spesielt glad i. For en stund siden sto den i brann, noe som resulterte i store brannskader. Første gang forleggeren gikk inn i kirken ble hun veldig overrasket over at de i restaureringsarbeidet hadde latt brannskadene være synlige på innsiden av kirken. De har altså kun reparert de strukturelle skadene, og kirken bærer derfor fortsatt preg av å være brannskadet på innsiden. Men på grunn av dette innser forleggeren plutselig noe:

‘And this seemed so awful that I wanted to scream at everyone there and force them to look at the black walls and the emptiness. But then I noticed,’ she said, ‘that in certain places where statues had obviously been, new lights had been installed which illuminated the empty spaces. These lights,’ she said, ‘had the strange effect of making you see more in the empty space than you would have seen had it been filled with a statue’ (Cusk 2018b: 212-213).

I dette sitatet mener jeg et av de mest essensielle poengene i hele romantrilogien kommer frem. Her kan man nemlig se hvordan romanen tematiserer det at det kan oppstå mer i et fravær ved at man belyser selve fraværet, enn det ville gjort hvis fraværet hadde vært fylt med noe synlig. Det er dermed en slags sammenheng mellom de tomme områdene i kirken og Faye selv ved at hennes fravær også blir påpekt eksplisitt av narrativet gjennom hele romantrilogien.

I det forrige analysekapittelet etablerte jeg at Faye *er* til stede i teksten ved å fortelle romanen, være en person i romanen, komme med små anekdoter om barna sine eller en liten setning her og der som kan hinte om at hun nylig har gått gjennom et samlivsbrudd. Hun beskriver imidlertid ikke seg selv på samme detaljrike måte som de andre romanpersonene. Jeg mener man kan snakke om en type *synlig fravær* her, som kan ligne på det fenomenet forleggeren legger merke til i den nedbrente kirken. Det er påtakelig at en førstepersonforteller ikke gir seg til kjenne på en tydelig måte, og det at dette nærmest påpekes av narrativet, tyder igjen på at dette er noe vi er ment å legge merke til. Et eksempel

på at Fayes fravær blir påpekt og synliggjort på denne måten er i fortellerens første samtale med Ryan i *Outline*. Helt på slutten av samtalen gjør Faye seg klar til å gå, og da er det akkurat som om Ryan kommer på at hun er der, og plutselig blir oppmerksom på at han kun har snakket om seg selv i løpet av deres utveksling: «I put my things in my bag and moved to the edge of my seat, which seemed to catch his attention. He turned his head to me. What about yourself, he said, are you working on something?» (Cusk 2014: 49). Det er med andre ord ikke bare for oss som lesere at Faye er kun som en anelse av et nærvær; selv Ryan, som er i aktiv samtale med henne, glemmer et øyeblikk at hun er der. I dette øyeblikket er det nærmest som om romanen selv påpeker at Faye er til stede, men likevel ikke til stede. Når Ryan plutselig snur seg mot henne og i forbifarten spør om henne selv, er det ikke bare ham, men også leseren som kommer på at hun er der. Hans spørsmål er imidlertid kapittelets siste setning, så vi får aldri tilgang til hva som eventuelt ville vært Fayes svar. Det som blir tydelig her er at det er fraværet hennes som skal synliggjøres, ikke nødvendigvis henne selv. Hun blir altså ikke mer synlig for leseren av romanen gjennom spørsmålet til Ryan, men det at hun er der og samtidig ikke er synlig eller tilgjengelig, blir påpekt. Det er nettopp det faktum at hun er der, men er utilgjengelig umiddelbart gjennom det gjengse språket, som skal tydeliggjøres ved Ryans kommentar. Et annet eksempel på Faye som et synlig fravær kommer spesielt tydelig frem i *Kudos*, når Faye er på en forfatterkonferanse i en ikke-navngitt europeisk by. Mot slutten av oppholdet har manageren hennes arrangert at hun skal bli intervjuet av en rekke journalister. Dette er blant annet oppsiktsvekkende fordi det i utgangspunktet kan virke som at fortellersituasjonen blir vendt. Med dette mener jeg at i og med at Faye blir intervjuet av opptil flere journalister, skulle man kanskje trodd at de stiller henne spørsmål, og hun svarer, og at det er hennes stemme som tar mest plass. Dette er imidlertid ikke tilfellet. På tross av at det er hun som er intervjuobjektet, snakker hver og en av journalistene mer om seg selv enn de lar henne få ordet, og fortelledynamikken i romanene blir med det satt på spissen, og virker i *Kudos* ekstra absurd. Man kan sånn sett si at fortellerens *mangel* på nærvær i kontrast til de andre romanpersonenes overveldende nærvær, er et poeng som blir spesifikt tematisert, pekt på og synliggjort i romanen. Og hvis man tar videre motivet med den nedbrente kirken, kan det virke som at romanene også mener at det kan oppstå mer i et slikt opplyst tomrom enn det kunne hvis tomrommet hadde vært fylt.

Faye kan altså bli sett som fravær som er påpekt. Dette henger videre sammen med at det er essensielt at det som er på innsiden av omrisset forblir ubeskrevet. Den nedbrente kirken blir som en slags metafor for Fayes fremstilling og hennes plass i romanen. Det er et uttalt poeng at hun ikke blir beskrevet i romanen like eksplisitt som de andre romanpersonene.



Tomrommet hun etterlater seg – det figurative tomrommet som er på innsiden av omrisset – blir påpekt, uten at det blir fylt. Som forleggeren til Faye også sier, kan mer oppstå i tomrommet enn hvis tomrommet var fylt. Med dette bildet kan man altså se hvorfor antibeskrivelsen heller enn beskrivelsen er nødvendig: Tomrommet og det som ikke beskrives direkte med språket har skapende potensial. Grunnen til at antibeskrivelsen er nødvendig, er altså at tomrommet på en eller annen måte er der Faye kommer til syne, på en performativ, språkhandlende måte. Det som ikke kan beskrives med ord, vektlegges i romanene som mer virkelig og viktigere enn det som kan beskrives med ord. Jeg mener med andre ord at en viktig grunn til at romanen er fortalt som den er, er nettopp at Faye ikke skal beskrive seg selv og sin egen eksistens med ord, men heller oppstå som et omriss med et tomt innhold.

Tomhet, det usagte og stillhet som potensielt «skapende» er gjennomgangstemaer i *Outline*-trilogien. Omtrent halvveis i *Kudos*, møter Faye en forfatter som gis ut av samme forlag som henne selv. Forfatteren heter Linda. Et par uker tidligere var Linda på et opphold for forfattere hos en grevinne i Italia. Linda beskriver selve oppholdet som ganske mislykket – hun fikk skrevet veldig lite. Grevinnen hadde invitert forfatterne dit for å kunne mingle med kunstnere og folk som skriver, og for å blant annet kunne høre på deres formodentlig stimulerende samtaler. Linda reflekterer imidlertid over at samtalene rundt middagsbordet var spente og unaturlige, fordi det føltes som at de snarere var der som forfattere som skulle imitere forfattere som snakket sammen. Denne sosiale situasjonen gjorde i utgangspunktet at oppholdet opplevdes slitsomt for Linda, og hun begynte å savne ektemannen og barnet deres hjemme og endte derfor opp med å ringe hjem for å høre hvordan det gikk for å forsøke å finne tilbake til noe som var trygt og kjent. Dette kan, uten at det egentlig vil bli et større poeng i oppgaven, ligne på eksemplene med telefonsamtalene jeg trakk frem tidligere i dette kapittelet. Linda har en annen opplevelse av denne telefonsamtalen enn det Naboen, Paniotis og Anne hadde i *Outline*. Slik hun beskriver det, førte denne telefonsamtalen med ektemannen til at hun plutselig kunne huske hvorfor hun hadde hatt så sterkt behov for å realisere dette skriveoppholdet i Italia, nemlig for å komme seg vekk fra familien sin og den lille, illeluktende leiligheten. I løpet av telefonsamtalen, kan hun plutselig se for seg flekkene på teppet og følelsen hun hadde da hun var hjemme. Denne innsikten fører så til at Linda kan nyte oppholdet i større grad den resterende uka. I ukene etter dette skriveoppholdet tenker hun imidlertid: «It had occurred to her that by calling her husband and putting an end to the feeling of being unmoored and adrift she may have missed the opportunity to understand something» (Cusk 2018b: 56). Denne tilstanden av å være «ikke-forankret» når en kvinnelig forfatter er i utlandet, ligner mistenkelig mye på den situasjonen Faye er i i *Outline* og *Kudos*. I begge

disse romanene, er Faye langt hjemmefra, og den eneste kontakten hun har med livet sitt i hjemlandet i begge disse romanene, er gjennom sporadiske telefonsamtaler med sine barn samt den som er ansvarlig for lånet hennes i *Outline*. Linda uttrykker imidlertid at hun gjør slutt på denne følelsen av ikke-forankrethet ved å ringe hjem. Dette blir enda mer interessant i det Linda sier videre. Hun forteller om en roman av Hermann Hesse hvor det står noe som minnet henne om den følelsen hun hadde både før og etter telefonsamtalen med ektemannen. Karakteren i romanen av Hesse sitter ved en elvebredd og ser på figurene som mørket og lyset lager på vannet, og de rare formene til det som kanskje kan være fisk under overflaten. Linda beskriver så hvordan denne romankarakteren plutselig innser at «He's looking at something he can't describe and that no one could describe using language. And he sort of gets the feeling that what he can't describe might be the true reality» (Cusk 2018b: 57).

Det Linda uttrykker her, tror jeg er den beste forklaringen på hvorfor Faye forteller som hun gjør gjennom hele romanen. De formene som romanpersonen i Hesses roman ser under overflaten, og som ikke kan beskrives med ord, men kanskje nettopp derfor er «true reality», er grunnen til at omrisset må være tomt inni. Det som skal beskrives – Faye – ville blitt mer grunnfestet, mindre «virkelig» og mindre skapende hvis hun hadde blitt beskrevet i samme detalj som de andre romanpersonene.

## Havet som frigjørende motiv

Som en siste del av oppgaven, vil jeg reflektere litt rundt romantrilogiens slutt. I slutten av *Kudos* får vi det nærmeste denne romantrilogien kommer et klimaks. Det begynner med at Faye drar ut til en strand for å bade etter en telefonsamtale med sin sønn. I det røde lyset fra solnedgangen, og mens vinden blåser over sanddynene, ser hun «human figures» i skyggene. Hun begynner så å gå på stranden, mellom disse figurene. De fleste av dem er menn, nakne eller så vidt tildekket, og sitter i stillhet uten å se på henne mens hun går forbi. Når hun kommer frem til vannkanten har solen gått ned, og en dyp rødfarge har spredt seg over himmelen. Hun kler av seg og begynner å gå ut i vannet: «The beach shelved so steeply that I was quickly sucked out into the moving mass, whose density and power seemed to keep me effortlessly on the surface so that I rose and fell along with its undulations. The men had turned to watch me.» (Cusk 2018b: 231-232). En av mennene på stranden reiser seg så og går mot henne. Mens han ser på henne, begynner han å tisse i havet. *Kudos*, og romantrilogien

som helhet, avsluttes så med setningene: «The water bore me up, heaving, as if I lay on the breast of some sighing creature while the man emptied himself into its depths. I looked into his cruel, merry eyes, and I waited for him to stop» (Cusk 2018b: 232). Dette er, om ingenting annet, en oppsiktsvekkende avslutning. I sterk kontrast til resten av romantrilogien avsluttes *Kudos* uten samtale. De siste øyeblikkene av romanen er med andre ord Fayes møte med en mann hun ikke har en samtale med. Dobbeltheten i denne scenen, det spottende og potensielt truende ved mannen som tisser, Fayes passivitet, og det faktum at hun er i havet, gjør at denne scenen føles som en kulminasjon av en rekke gjennomgående temaer i romantrilogien.

Jeg vil begynne å gå dypere inn i dette ved å se på *havet* som et gjennomgående motiv i romantrilogien. Da jeg i analysekapittel 2 gikk gjennom hvordan Paola snakker om lover, sier hun videre at: «In law the woman is temporary, between the permanence of the land and the violence of the sea» (Cusk 2018: 225). Hvis man i overført betydning ser landet her som et slags grunnfestet landskap, som på en eller annen måte er «permanent», blir havet i kontrast lagt frem som voldsomt, voldelig og i større grad lovløst. Havet blir sånn sett som et bilde av det ikke-permanente, det som er skapende og ikke-grunnfestende. På slutten, kan man altså tenke seg at Faye her forlater det permanente, det grunnfestende og det «velordnede» til fordel for det voldsomme og uforutsigbare, men skapende, havet.

Med denne siste scenen i *Kudos* blir havet i tillegg satt i sammenheng med både individet og det kollektive, som jeg har kommet inn på tidligere i dette kapittelet, om enn med en noe ironisk eller humoristisk vri. Mens Faye blir båret på bølgene av havet, en stor masse med vann, tisser mannen en liten del av seg selv inn i denne store massen som er med på å bære Faye. Dette gir blant annet gjenklang til et av de få teksteksemplene jeg kommer til å trekke frem fra *Transit*. *Transit* begynner med at Faye får en mail fra en astrolog som har «important news for me concerning events in my immediate future» (Cusk 2018a: 1). Måten e-posten er formulert på får Faye til å mistenke at det er en algoritme eller en «bot» som har skrevet den, fordi astrologen «was too obviously based on a human type to be, herself, human» (Cusk 2018a: 3). Dette får Faye videre på tanker om at da en venn av henne var deprimert etter en skilsmisse, hadde han funnet trøst i å lese reklamer i avisen, fordi «the faux-human was growing more substantial and more relational than the original, that there was more tenderness to be had from a machine than from one's fellow man» (Cusk 2018a: 3). Med dette mener han at når man leser reklamer eller horoskop, er de tekstene og det språket et resultat av at det språket har blitt samlet opp og brukt tidligere. Så, for at en algoritme skal kunne bruke et generelt språk for å generere et horoskop, må det ha vært skrevet veldig mange horoskoper tidligere. Veldig mange astrologer må med andre ord ha levd for at det

enkelteksempelet skal kunne ha blitt produsert, for at man skal kunne ha fått et generalisert språk som kan brukes i horoskoper. Grunnen til at han synes dette er trøstende, er «the very fact that this oceanic chorus was affixed in no one person, that it seemed to come from everywhere and nowhere: he recognized that a lot of people found this idea maddening, but for him the erosion of individuality was also the erosion of the power to hurt» (Cusk 2018a: 3-4). Havet blir et sted hvor «lover» har litt mindre å si, og hvor det ikke-permanente og ikke grunnfestede kan få friere spillerom. Med eksempelet fra *Transit*, får man imidlertid også sett havet i forbindelse med de andre romanpersonenes historier. De andre sine stemmer blir som et «oceanic choir» som avløser Faye som individ, noe som igjen muliggjør den ikke-grunnfestelsen jeg har fokusert på i dette analysekapittelet. Havet kan her på en eller annen måte sees på som en slags figurering av det ikke-grunnfestende potensialet i å la alle de andre snakke. Faye blir båret av et hav av stemmer.

I lys av det jeg gikk gjennom i forrige underkapittel, er det interessant at Faye avslutter romantrilogien med å være i vannet. Man kan sånn sett kanskje tenke seg at hun forlater lovene som det permanente landet påbyr, og velger å være lovløs, i det voldsomme havet. Med dette kan man kanskje konkludere med at også ved slutten av romanen forblir Faye ikke-grunnfestet. Hun gir aldri etter for grunnfestetheten, og avslutter romanen med å forlate det lovfestede, permanente landet, til fordel for havet, det som representerer det voldsomme og skapende. Det viktigste med slutten av trilogien er at Faye aldri gir etter, og at hun er, på tross av denne tydelige provokasjonen fra mannen som tisser, stadig like passiv og ventende. Hun beskriver ikke seg selv, blir ikke provosert til å gå til handling mot mannen som utfordrer henne, men venter heller passivt til det går over. Sånn sett er det en form for triumf i slutten av *Kudos*, selv om triumfen er tvetydig.

Jeg vil avslutte oppgaven med et dikt som er sitert i epigrafen i *Kudos*. Epigrafen er et dikt av den britiske poeten Stevie Smith, kalt «She Got Up and Went Away». Jeg synes dette diktet på en fyndig måte belyser de ulike tematikkene i romantrilogien – språkets utilstrekkelighet, friheten ved å ikke være festet, fanget eller forankret, og muligheten for at Faye kommer seg fri, forblir ikke-forankret, og at hun til slutt, i likhet med det lyriske jeg-et i Smiths dikt, «got up and went away»:

She got up and went away  
Should she not have? Not have what?  
Got up and gone away.

Yes, I think she should have

Because it was getting darker.

Getting what? Darker. Well,  
There was still some  
Day left when she went away, well,  
Enough to see the way.  
And it was the last time she would have  
    been able ...  
Able? ... to get up and go away.  
It was the last time the very last time for  
After that she could not  
Have got up and gone away any more.  
(Cusk 2018b).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Diktet siteres uten sidetall fordi den aktuelle siden i *Kudos* er unummerert.

## Oppsummering

I innledningen postulerte jeg at *Outline*-trilogien er en slags løsning på hvordan man kan fremstille sin egen historie og seg selv i litteraturen og med språk, når man har en opplevelse av at språket ikke kan beskrive deg fullstendig eller entydig. En av problemstillingene for denne oppgaven er at Faye, på tross av å fremstå som en uangripelig skikkelse i romanen, som unndrar seg direkte beskrivelse og dermed synlighet og eksponering, kommer til syne på andre måter i teksten, ved språkets performative, meningsforskyvende og -skapende kraft. Hypotesen var med andre ord at ved å ikke karakteriserer seg selv eksplisitt med bruk av beskrivelser og språk, og ved å heller fokusere intenst på fortellingene og karakteristikken til de andre romanpersonene, kan Faye komme til syne i teksten uten å bruke språket eksplisitt til å beskrive seg selv.

Som grunnlag for denne analysen, begynte jeg i det første analysekapittelet å kartlegge hva jeg mener med en dekonstruksjonistisk forståelse av språk, og jobbet meg videre ut fra spørsmålet: Hvis det er slik at det ikke går an å formidle noe fra virkeligheten med skrift på en overbevisende, autentisk eller «ekte» måte, hvordan skal man da formidle eller fremstille seg selv litterært? Gjennom analysene av romanpersonene Ryan og Anne, virker det som om man kan finne eksempler på at romanpersoner i *Outline*-trilogien sliter med språk og litterær framstilling på ulike, men sammenhengende måter. Ryan uttrykker en følelse av å være fanget i sin egen kropp, i sitt eget opphav, men uttrykker også en følelse av å være fanget når det kommer til litterær framstilling. Anne gir uttrykk for et behov for å eksistere uten å bli beskrevet med ord, uten å bli «oppsummert», noe som blir tydelig når løsningen Anne til slutt har funnet på selvframstillingsproblemet er en *antibeskrivelse*. Det er med andre ord tydelig at språk kan oppfattes som «fangende» eller begrensende i *Outline*-trilogien, når den beste måten å bli beskrevet på er gjennom en antibeskrivelse i Annes tilfelle, og at løsningen i Ryans tilfelle er å forsøke å unnsnippe sin egen kropp, og dermed sin litterære framstilling. Jeg avsluttet analysekapittel 1 med å komme inn på hvordan anonymitet og usynlighet er tematisert som befriende eller mulighetsskapende. Jeg etablerer i det første analysekapittelet hvordan det oppleves for de andre romanpersonene i *Outline*-trilogien å være litterært fremstilt på denne måten, og hvordan det oppleves å bli fremstilt og å bruke språket eksplisitt til selvframstilling. Funnene i dette kapittelet kan fungere som et begynnende svar på hvorfor Faye nettopp ikke fremstiller seg selv på samme måte som de andre romanpersonene blir fremstilt.

I analysekapittel 2 postulerte jeg at *Outline*-trilogien er et forsøk på å fortelle romaner på en ny måte. Både tematisk og formalt legges det til rette for at romanene i trilogien forsøker å utfordre litterære strukturer, lover og regler for å komme frem til en ny måte å fortelle romaner på, og kanskje til syvende og sist, en ny romanform. Med disse problemstillingene, ble et viktig spørsmål i dette kapittelet hva slags «virkelighet» det er som formidles av Faye i *Outline*-trilogien, når fortellerdynamikken er slik den er. Gjennom dette kapittelet, avdekket jeg mulige svar på disse spørsmålene ved å undersøke visse spenninger som løper gjennom romanene. Jeg så på ulike grunntematikker rundt fortellerrollen som tas opp i romantrilogien, spesielt slik romanene reflekterer over subjektivitet og objektivitet, avstand og nærhet til en fortellersituasjon og passivitet. Det som blir tydelig i dette kapittelet, er at Faye står i en spent posisjon, hvor hun både ønsker å formidle sin virkelighet og seg selv, slik hun opplever disse fra et førstepersonsperspektiv, men samtidig ikke vil gå i fellene som subjektivitet og partiskhet kan forårsake.

Den virkelige innovasjonen, og der en ny fremstillingsmåte kanskje blir tydeligst, kommer jeg imidlertid inn på i det siste analysekapittelet. I analysekapittel 3, går jeg nærlesende og nøye til verks for å avdekke på hvilken måte romanene kan sies å formidle mening uten å gjøre dette eksplisitt med beskrivelse eller det litterære språket. Fokuset der var på språkhandling og på litteraturspråkets performative potensial, slik Jacques Derrida og J. Hillis Miller skriver om dette. Hovedfunnet i det siste analysekapittelet er at Faye kan bli lest som å ha ikke-forankret mening i tekstene. Hun er som en *potensiell* grunn, men fordi hun er ikke-grunnfestet i teksten i utgangspunktet, og kan traversere og overskride kontekster, må leseren rekontekstualisere henne og hennes nye kontekst for at hun skal komme frem. I slutten av dette kapittelet, kom jeg også frem til en mulig årsak til hvorfor Faye forteller som hun gjør når jeg kom inn på hvordan tomhet, stillhet og det usagt er sett som potensielt skapende i romantrilogien, og at Faye er som et synlig fravær. Gjennom kapittelet, finner jeg ulike figurer som er med på å hjelpe den skapende kraften i språket, blant annet antibeskrivelsen og omrisset med et skapende tomrom. Antibeskrivelsens vesen tilsier at vi ikke nødvendigvis får tilgang til *hvem* Faye er, men vi får tilgang til *hvordan* hun er fremstilt i teksten.

Den siste scenen i *Kudos* åpner for tvetydighet i hvilken tone romantrilogien til slutt avsluttes på. Er det ment spottende og fornedrende at mannen på stranden tisser i vannet? Er det ment som en drukningsscene? Eller er det en triumferende slutt, hvor Faye aldri gir etter, og forblir ikke-grunnfestet? Jeg lener meg mot det siste av disse alternativene, og mener at på

tross av sluttens tvetydighet, vil det faktum at Faye nettopp ikke gir etter, det at hun forblir ventende og passiv, si at hun oppnår målet med å fortelle romanen på denne måten til slutt.

Det jeg fant ut i det siste analysekapittelet, føles som en fin løsning på det språkproblemet Anne og Ryan uttrykket i det første analysekapittelet. I det andre analysekapittelet, fokuserte jeg på hvordan Faye faktisk er til stede *i* teksten, for å på den måte legge til rette for analysen i det tredje analysekapittelet, hvor jeg skulle undersøke hvordan Faye var tilstede *utenfor* teksten. Oppgavens tittel henviser til disse to bevegelsene i romanen. På den ene siden har man et overveldende nærvær av litterær tilstedeværelse ved at de andre romanpersonene beskriver sine liv i svært detaljert grad. På den andre siden får man ikke tilgang til førstepersonfortelleren gjennom teksten på samme måte som de andre, og hun fremstår sånn sett som et slags fravær eller som et tomrom. Hun kommer, som jeg viste i analysekapittel 3, imidlertid frem gjennom språkets skapende kraft, gjennom en *antibeskrivelse* i stedet for en beskrivelse.



## Litteraturliste

- Austin, J. L. 1975. *How to do Things with Words*. [1962]. 2. utg. Oxford: Oxford University Press.
- Bissell, R. Ward. 1999. *Artemisia Gentileschi: And the Authority of Art*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Brooks, Peter. 1993. *Body Work: Objects of Modern Desire in Modern Narrative*. Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press.
- Culler, Jonathan. 1983. *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism*. London, Melbourne & Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Cusk, Rachel. 2012. *Aftermath*. London: Faber & Faber.
- . 2014. *Outline*. London: Faber & Faber.
- . 2018a. *Transit*. London: Faber & Faber.
- . 2018b. *Kudos*. London: Faber & Faber.
- Derrida, Jacques. 1988a. «Letter to a Japanese Friend». I *Derrida and Différance*, redigert av David Wood og Robert Bernasconi, 1-5. Evanston IL: Northwestern University Press.
- . 1988b. «Signature Event Context». *Limited Inc*. Oversatt av Samuel Weber. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Hench, Atcheson L. 1963. «Singular, “Kudos” and Plural, “Kudos”; Singular, “Kudo”». *American Speech* Vol. 38 (4): 303-305.
- Hillis Miller, J. 1982. *Fiction and Repetition: Seven English Novels*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- . 1990. *Tropes, Parables, Performatives: Essays on Twentieth-Century Literature*. New York/London: Harvester Wheatsheaf.
- . 2001. *Speech Acts in Literature*. Stanford, California: Stanford University Press.
- . 2002. *On Literature*. London/New York: Routledge.
- . 2010. «Performativity<sub>1</sub>/Performativity<sub>2</sub>». I *Exploring Textual Action*, redigert av Lars Sætre, Patrizia Lombardo & Anders M. Gullestad, 31-58. Aarhus: Aarhus University Press.
- Kellaway, Kate. 2014. «Rachel Cusk: ‘Aftermath was creative death. I was heading into total silence’». *The Guardian*, 24. august, 2014.  
<<https://www.theguardian.com/books/2014/aug/24/rachel-cusk-interview-aftermath-outline>>. [Lesedato: 29.05.2021].
- Saussure, Ferdinand de. 2011. *Course in General Linguistics*. [*Cours de linguistique générale*, 1916]. Oversatt av Wade Baskin. Redigert av Perry Meisel og Haun Saussy. New York: Columbia University Press.
- Thurman, Judith. 2017. «Rachel Cusk Gut-Renovates the Novel». *The New Yorker*, 31. september, 2017. <<https://www.newyorker.com/magazine/2017/08/07/rachel-cusk-gut-renovates-the-novel>> [Lesedato: 29.05.2021].
- Watt, Ian. 1963. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Hammondsworth: Penguin.