



## *Universitetet i Bergen*

*Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier*

ALLV350

Mastergradsoppgave i allmenn litteraturvitenskap

Høst 2020

### **Erfaringens form**

Svak narrativ identitetskonstruksjon i Rachel Cusks *Outline*.

Katharina Amalie Stava Teigen

## **Takk**

En stor takk til Lars Sætre for uvurderlig veiledning og støtte under arbeidet med oppgaven. Jeg kunne ikke fått en bedre lærer.

Takk til Erik Bjerck Hagen for all god hjelp i arbeidet med prosjektbeskrivelsen.

Takk til alle som har vært nysgjerrige og stilt spørsmål om oppgaven og arbeidsprosessen underveis.

Oppgaven er dedisert til barna mine Runa og Kaylum. Takk!

## **Abstract**

This thesis explores the dynamic relationship between personal identity and literary form in Canadian-British Rachel Cusk's novel *Outline* and in her autobiographical memoirs about motherhood and divorce, *A Life's Work* and *Aftermath*. Part of the main argument in the thesis is that the title of the novel – *Outline* – is a metafictional reference to a meta-autobiographical form of narrative identity construction that stands out as a creative alternative to more conventional narrative identity constructions of the kinds that are normally associated with the form of the traditional, Western autobiography. This alternative narrative form is investigated in relation to Cusk's published poetics about a female form of literature and Brian McHale and Pekka Tammi's notion of *weak narrativity*.

The novel *Outline*'s weak narrative form inaugurates a structure for experimentally probing into and attaining new self-knowledge in a manner which is clearly attentive to the liminal and ambivalent experience of living in a female body. However, while topics and devices explored in *Outline* in this respect resonate with and are shared in Cusk's autobiographical memoirs, yet the unique narrative form developed in the novel fundamentally appears as a structure for self-knowledge open to both genders. The close link between the exploration of female experience through literary form in Cusk's memoirs and *Outline*'s novelistic literary form thus leads to an ontological universalization of femininity in *Outline*, all of which makes Cusk's expressed poetics about a female literary form appear as the materialization of a form for human experience – for humanity. In the perspective of the thesis, human search for existential insight into experience, and especially its thrust for a better and more productive knowledge of the self and identity, in *Outline* openly pays heed to and welcomes hitherto unknown parts of the self – also those immersed in darkness and which might never be fully known, yet that regardless constitute the “groundless ground” of the self.

## **Innhold**

<b>Takk</b> .....	1
<b>Abstract</b> .....	2
<b>Innledning</b> .....	5
<i>Outline</i> og “outline”.....	8
“Outline” i betydningen omriss og alternativ, litterær form.....	11
Hovedproblemstillingen i oppgaven.....	16
Teori og metode.....	18
Materialet.....	19
Disposisjon.....	20
<b>Del 1. Oppgavens teoretiske rammeverk</b>	
<b>Kapittel 1: Svak narrativitet som teori og metode</b> .....	<b>21</b>
1.2. Teoretisk bakgrunn for begrepet og dets videreutvikling.....	22
1.3. Metodisk anvendelse.....	24
<b>Kapittel 2: Selvreferensialitet og selvbiografisk form</b> .....	<b>26</b>
2.1. Hva er autofiksjon?.....	27
2.1.1. Autofiksjon og den selvbiografiske pakten.....	28
2.2. <i>Outline</i> som metaselvbiografi.....	30
<b>Del 2: Litterær analyse</b>	
<b>Kapittel 3: En selvspeilende struktur og litterære fordoblinger</b> .....	<b>34</b>
3.1. Fly-scenen.....	36
3.1.1. Ryan.....	37
3.2. Fordoblingen mellom Faye og Naboen.....	41
3.3. Fortelleren i <i>Outline</i> .....	44
<b>Kapittel 4: Memoarbøkene og transtekstualiteten mellom dem og <i>Outline</i></b> .....	<b>48</b>
4.1. Fortellerstemmen i memoarbøkene.....	50
4.2. <i>A Life's Work</i> .....	51
4.2.1. Form og erfaring i <i>A Life's Work</i> .....	52
4.2.2. Erfaring kommunisert gjennom svak, narrativ form.....	56

4.3. <i>Aftermath</i> , <i>Outline</i> og den kvinnelige formen.....	59
4.3.1. <i>Aftermaths</i> form og svak plottutvikling i <i>Outline</i> .....	60
4.3.2. <i>Aftermaths</i> liminale skrift.....	62
4.4. Strukturopløsning som erfaring.....	63
4.4.1. Paralleller mellom Faye i <i>Outline</i> og det selvbiografiske jeget i <i>Aftermath</i> .....	66
4.5. Erfaringens form.....	69
<b>Konklusjon.....</b>	<b>72</b>
<b>Litteraturliste.....</b>	<b>73</b>
<b>Audiovisuelt materiale.....</b>	<b>75</b>

## Innledning

“[I]n her heart she believed that without history there was no identity [...]”<sup>1</sup> kan vi lese i den kanadisk-britiske forfatteren Rachel Cusks roman *Kudos*, den siste romanen i en trilogi som har blitt hetende *Outline*-trilogien. I denne masteroppgaven er spørsmålet om forholdet mellom historie – i betydningen den selvbiografiske fortellingen – og personlig identitet i den første av Cusks romaner, *Outline*, det sentrale. Nærmere bestemt undersøker oppgaven hvordan en “svak” narrativ struktur i romanen legger til rette for en alternativ identitetskonstruksjon. Undersøkelsen har sitt utspring i problematiseringen av forholdet mellom narrativ framstilling og personlig identitet som foregår i Cusks trilogi, men fant også et utgangspunkt i avis- og tidsskriftkritikken av trilogien og i dennes omtale av trilogien som *autofiksjon*.

*Outline*-trilogien har blitt rost opp i skyene i pressen med honnørord som nyskapende, briljant og original. Cusk har fått ry på seg for å fornye romansjangeren, og Ruth Franklin i *The Atlantic* kan siteres på at “[Cusk] may have discovered the most genuine way to write a novel today”.<sup>2</sup> I parateksten på innsiden av omslaget til pocketutgaven av *Outline* kan vi lese at: “Rachel Cusks wildly original *Outline* is officially a novel, although it continues her skirmishes on the borders of fictional and autobiographical forms”.<sup>3</sup> Lucy Scholes’ omtale av trilogien i *The Financial Times* som “[a] blazing experiment in auto-fiction [...]”, er sitert i parateksten til Cusks essaysamling *Coventry*.<sup>4</sup> *The New York Times* forteller at trilogien gjennom resepsjonen har blitt stående som: “[...] a landmark work of so-called autobiographical fiction, or auto-fiction [...]”.<sup>5</sup> Og i anmeldelsen av *Kudos* i *The Guardian* plasseres Cusk like greit i den “autofiksjonelle avantgarden”.<sup>6</sup> En nærmere undersøkelse av kritikken viser imidlertid at trilogien ikke leses som autofiksjon på bakgrunn av det definerende trekket ved sjangeren – sammenfall mellom forfatter, forteller og hovedperson, men på bakgrunn av dens relasjon til spesielt to av tre memoarbøker Cusk skrev før *Outline*-trilogien.

I en lang og innholdsrik artikkel i *The New Yorker* om Cusk og *Outline*-trilogien, kan vi f.eks. lese i ingressen: “After her controversial memoirs of motherhood and marriage, the writer

---

<sup>1</sup> Cusk, *Kudos* (London: Faber&Faber Ltd., 2019), 108.

<sup>2</sup> Franklin, Ruth. “The Uncoupling”. Lest: 23.09.2020.

<sup>3</sup> Cusk, *Outline* (London: Faber&Faber Ltd., 2018), paratekst.

<sup>4</sup> Cusk, *Coventry* (London: Faber&Faber Ltd., 2019), paratekst.

<sup>5</sup> Garner, Dwight. “With “Kudos” Rachel Cusk Completes an Exceptional Trilogy”. Lest: 23.09.2020.

<sup>6</sup> Clanchy, Kate. “Kudos by Rachel Cusk – a daringly truthful trilogy concludes”. Lest: 23.09.2020.

[Cusk] has a new design for fiction.” Portrettet innledes av en lengre omtale og lesning av trilogien hvor denne settes i sammenheng med Cusks tidligere forfatterskap og faktiske liv fram til hun begynner å skrive *Outline*-trilogien.<sup>7</sup> En fyldig omtale av den første boka *Outline*, følges så av flere biografiske opplysninger som settes i sammenheng med Cusks prosjekt i memoarbøkene. Ved at journalisten påpeker flere påtagelige likheter mellom memoarbøkene og *Outline*, kobles til slutt alle de overnevnte faktorene til hverandre. Portrettet av Cusk og trilogien, framstår derfor i artikkelen som en vev av Cusks selvbiografiske litteratur, hennes eget liv og fiksjon. Mellom linjene kan man få inntrykk av at artikkelen mener at dette er oppskriften på *Outline*-trilogien, eller det som artikkelen selv kaller for Cusks “new design for fiction”.

Artikkelen i *The New Yorker*, er som nevnt langt fra det eneste eksempelet på at trilogien leses i nær sammenheng med memoarbøkene og Cusks faktiske liv, og forfatteren har selv bidratt til å støtte opp under en slik lesning. Under lanseringen av *Outline* i 2014 gav f.eks. Cusk et intervju til *The Guardian* hvor hun forklarer at hun etter den stormfulle mottagelsen av memoarboken *Aftermath*<sup>8</sup>, opplevde en krise i forfatterskapet hvor hun blant annet forstod at “[...] my mode of autobiography had come to an end.”<sup>9</sup> Det å gå tilbake til å skrive rein fiksjonslitteratur, slik hun har gjort i sitt øvrige forfatterskap, gir henne imidlertid samtidig følelsen av å holde på med noe som er: “[...] fake and embarrassing. Once you have suffered sufficiently, the idea of making up John and Jane and having them do things together seems utterly ridiculous.”<sup>10</sup> Formen i *Outline*-trilogien har blitt et slags kompromiss: “She [Cusk] cannot be found in the new novel, she says, yet she is there.”<sup>11</sup>

Når resepsjonen i så høy grad legger en føring for at *Outline* og Cusks memoarbøker skal leses i sammenheng med hverandre, dannes det et såkalt “selvbiografisk felt” i mottagelsen. Et selvbiografisk felt består av ulike tegn som indikerer en selvbiografisk dimensjon ved det litterære verket – spesielt vil forbindelser mellom en forfatters selvbiografiske og fiksjonelle

---

<sup>7</sup> Thurman, Judith. “Rachel Cusk Gut-Renovates the Novel”. Lest: 23.09.2020.

<sup>8</sup> Memoarboken *A Life's Work* ble første gang utgitt i 2001, memoarboken *Aftermath* i 2012 og *Outline* ble første gang utgitt i 2014. Disse opplysningene framgår i utgavene av de respektive verkene som jeg siterer fra i oppgaven og som er referert til i litteraturlisten.

<sup>9</sup> Kellaway, Kate. “Rachel Cusk: “Aftermath was creative death. I was heading into total silence.” Lest: 23.09.2020.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Ibid.

verker skape effekten.<sup>12</sup> Mange lesere som kjenner Cusks memoarbøker eller resepsjonen vil derfor lese *Outline* med en forventning om at verket skal inneholde selvbiografisk stoff.

Årsaken til at *Outline* betegnes som autofiksjon og ikke f.eks. som en selvbiografisk roman, på tross av at romanen ikke oppfyller autofiksjonens konvensjonelle sjangerdefinisjon, kan ha å gjøre med at betegnelsen i økende grad brukes om mange ulike former for litteratur som blander virkelige hendelser (med markant referensialitet) og fiksjon.<sup>13</sup> Selv om dette ikke er usannsynlig, mener jeg det også er sannsynlig at noe av årsaken er å finne i den iscenesettelsen av selvet, selvfiksjonen, som er så sentral i autofiksjon. Autofiksjon er nemlig en sjanger som også er en form for metalitteratur over selvbiografiske sjangerkonvensjoner. I autofiksjon er det spesielt ideen om at det finnes et stabilt jeg som forfatteren har tilgang til gjennom språket som kritiseres. Det ustabile forholdet mellom selv og språk iscenesettes litterært gjennom en bevisst blanding av referensialitet og fiksjon.

Et aspekt ved *Outline* som ofte vektlegges i resepsjonen er at fortellingen om hovedpersonen Faye, havner i bakgrunnen for de andre karakterenes personlige historier. I *The Cambridge Companion to British Fiction: 1980-2018*, skriver f.eks. Kevin Brazil: “[Rachel Cusk’s] novels *Outline*, *Transit* and *Kudos* are structured around a largely silent narrator, Faye, who conveys the conversations of others [...]”.<sup>14</sup> Brazil poengterer her hvordan Fayes stillhet og passivitet åpner opp for ulike samtaler. Som vi så i sitatet fra *Kudos*, uttrykkes det i en av disse samtalene et syn på at det finnes et intimt og gjensidig forhold mellom narrativitet og identitet, et forhold som er aktuelt både på individ- og samfunnsnivå, men som ikke minst er det grunnleggende forholdet i all selvbiografisk litteratur. Når fortelleren i *Outline* er så tilbaketrasket, skapes det undring om hvem Faye er og om hvorfor hun avslører så lite av seg selv. Vekselspillet mellom romanens selvbiografiske felt og det at selvframstillingen (eller mangelen på den) er en så sentral tematikk, gjør at spørsmålet om forholdet mellom narrativ form og personlig identitet trer i forgrunnen. Hywel Dix påpeker i innledningen til antologien *Autofiction in English*, at autofiksjon ofte skrives i etterkant av at forfatteren har gjennomgått et eller annet form for traume eller andre livsforandrende hendelser.<sup>15</sup> I en slik sammenheng blir det å skrive et autofiksjonelt verk en form for undersøkelse av selvet og et skriftlig eksperiment med personlig identitet som et svar på at de gamle identitetsstrukturene har brutt

---

<sup>12</sup> Missinne, “Autobiographical Novel” (2019), 465.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 468.

<sup>14</sup> Brazil, “Form and Fiction, 1980-2018” (2019), 96.

<sup>15</sup> Dix, “Introduction: Autofiction in English: The Story so Far” (2018), 4.



sammen.<sup>16</sup> En slik tolkningsramme passer godt til *Outline*-trilogien som er skrevet i etterkant av Cusks skilsmisse og i kjølvannet av den til dels svært kritiske medieomtalen som fulgte av memoarboken *Aftermath*, som omhandler skilsmissen. I baksideteksten til Faber&Fabers pocketutgave av *Outline* framheves det traumatiske aspektet ved romanen: “[*Outline* is] a portrait of a woman learning to face great loss.”<sup>17</sup> Det er altså nærliggende å anta at romanen eksperimenterer med forholdet mellom personlig identitet og litterær form, og at dette også er en av årsakene til betoningen av *Outline* som autofiksjon i resepsjonen.

I denne oppgaven argumenterer jeg for at *Outline* mer enn autofiksjon er en form for *metaselvbiografi*, hvor det spesielt er forholdet mellom narrativ form og personlig identitet som er det sentrale. Denne argumentasjonen kommer jeg nærmere tilbake til i kapittel 2. Det overordnede målet er imidlertid å vise at *Outline* både kritiserer og utfører narrativ identitetskonstruksjon. Tittelen *Outline* fungerer som et metafiksjonelt bilde på de problematiske aspektene ved narrativ identitetskonstruksjon som tematiseres i romanen, og på en alternativ, “svak” narrativ struktur for identitetskapelse.

Ordet “outline” viser på engelsk både til det vi på norsk kaller kontur eller omriss, og det vi kaller en hovedlinje eller et grunntrekk.<sup>18</sup> Det engelske ordet “outline” kan altså på norsk bety en samlende linje som går gjennom noe, eller en formende kontur som ligger rundt noe. I romanen blir uttrykket brukt i betydningen av både hovedlinje og omriss. Tittelens to betydninger rommer både romanens kritikk av konvensjonelle narrative strukturer og sitt eget “svake” alternativ til disse strukturene, og tjener her som utgangspunkt for det jeg i det følgende vil framstille som det sentrale prosjektet og problemstillingen som romanen arbeider med.

### **Outline og “outline”**

Historien i *Outline* er tilforlatelig nok. Vi møter den nyskilte, britiske forfatteren Faye som er på vei til Aten for å holde et sommerkurs i skriving. På flyet fra Storbritannia til Aten faller hun i snakk med nabopassasjeren, en eldre gresk mann. I Aten møter hun han igjen og i tillegg en rekke bekjente og fremmede som hun innleder nye samtaler med. Romanen er episodisk

---

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Cusk, *Outline* (London: Faber&Faber Ltd., 2018), paratekst.

<sup>18</sup> *Engelsk-norsk blå ordbok*, 2. utgv. (2008), s.v “outline.”

strukturert i ti kapitler hvorav ni av disse kapitlene består av møtene og samtalene som Faye har med de andre karakterene. Flere av disse samtalene framstår imidlertid mer som monologer enn samtaler og det varierer hvor mye Faye selv bidrar i dialogen.

“Outline” i betydningen hovedlinje, dukker opp allerede på første side i romanen. I og med at ordet viser tilbake til romanens tittel, leser jeg denne passasjen som en presentasjon av romanens tematikk. Tolkningen av tema sees i sammenheng med at denne betydningen kritiseres og kontrasteres i forhold til den andre betydningen av “outline” som presenteres i bokens siste kapittel. De to betydningene av romanens tittel og de ulike narratologiske strukturene disse viser til, danner dermed en form for rammekomposisjon. De to ulike betydningene viser til to ulike strukturelle metoder for å forme en fortelling, og det er spenningen mellom disse som utgjør romanens kjernekonflikt.

I det første kapittelet blir vi presentert for en milliardær som Faye har et møte med, og hun beskriver ham slik: “He was easily distracted, like a child with too many Christmas presents”.<sup>19</sup> Under møtet forteller han Faye flere fantastiske historier om seg selv og livet sitt, det er såpass intenst at Faye finner det vanskelig å fordøye all informasjonen.<sup>20</sup> Stadig vekkes det inn ny mat, dyr vin og småretter til møtet.<sup>21</sup> Det hele framstår som nokså kaotisk, men i alt dette rotet forsøker mannen samtidig ifølge Faye å “[...] give me the outline of his life story”.<sup>22</sup> Hovedlinjen som mannen strukturerer livet sitt rundt, er et klassisk “rags-to-riches” narrativ: “[...] his life story [...] had begun unprepossessingly and ended – obviously – with him being the relaxed, well-heeled man who sat across the table from me today.”<sup>23</sup>

Dette enkle og velkjente plottet som rikmannen spiller på, presenterer en lineær livsutvikling som beveger seg fra et uprivilegert utgangspunkt til et svært privilegert sluttresultat. Fortellingen skisserer med andre ord en historie som utvikler seg lineært fra bunn til topp. Slike enkle og lineære plot som “rags-to-riches” er det som H. Porter Abbott kaller for *masterplots*.<sup>24</sup> Ifølge Porter Abbott er masterplottene skjelettaktige og underliggende plottstrukturer som sirkulerer, stadig gjenfortelles, og gir opphav til meningsfulle fortellinger i en bestemt kultur.<sup>25</sup> Et masterplott er fleksibelt og kan kle seg i mange kostymer,

---

<sup>19</sup> Cusk, *Outline* (London: Faber&Faber Ltd., 2018), 4.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ibid., 3.

<sup>23</sup> Ibid., 1.

<sup>24</sup> Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative* (Storbritannia: Cambridge University Press, 2008), 46.

<sup>25</sup> Ibid.

men den underliggende fortellingen er grunnleggende den samme. Askepott-fortellingen er et eksempel på et slikt masterplott, det nevnte “rags-to-riches” et annet. Et tristere eksempel er “the-battered-wife”. Et hovedpoeng for Porter Abbott er at mennesker ofte forklarer egne livshendelser og former personlig identitet utfra masterplott av denne typen: “We seem to connect our thinking about life, and particularly about our own lives, to a number of masterplots [...]. To the extent that our values and identity are linked to a masterplot, that masterplot can have a strong rhetorical impact.”<sup>26</sup>

Med masterplottet følger det imidlertid også alltid en *type*. Idet man forteller en historie som er smidd over masterplottet om Askepotts utvikling fra dårlig behandlet stedatter til prinsens begjærsobjekt og til slutt hans kone og rikets dronning, tar man også i bruk Askepott-karakteren som følger med dette masterplottet. Ifølge Porter Abbott kan typifiseringen av karakterer i masterplottet fort lede til at karakterene mister liv, de blir til statiske *stereotyper*.<sup>27</sup> Når dette skjer framstår karakterene som livløse pappfigurer man fort kan miste interessen for. Rikmannen som presenterer livet sitt gjennom et masterplott overfor Faye, risikerer med andre ord å redusere seg selv og livet sitt til en kulturell klisjé. I så fall er han ikke lenger liv og erfaring, men ren fortelling – en litterær form man har møtt mange ganger før. Det klisjémessige og stereotypiske ved masterplottet kan føre til at leseren, lytteren eller seeren verken synes fortellingen eller typen som følger med er spesielt troverdig, overbevisende eller interessant.

I tillegg til det nevnte “rags-to-riches” er de kaotiske, springende og hyperaktive egenskapene som rikmannen spiller ut i møtet med Faye egnet til å etablere enda et masterplott: “den eksentriske milliardæren”. Fayes inntrykk av mannen som eksentrisk, ufokusert og hyperaktiv utfordres imidlertid ved slutten av møtet hvor han følger Faye til drosjen han har bestilt til henne og overaskende nok fremstår som lydhør og oppmerksom: “[...] when he put me in the taxi he said, enjoy yourself in Athens, though I didn’t remember telling him that was where I was going.”<sup>28</sup> Fayes erfaring av mannen som uforutsigbar kompliserer det stereotypiske og *forutsigbare* i masterplottet. Spenningsfeltet reflekterer hovedtematikken i *Outline*: Livet er preget av uforutsigbarhet og hvis målet er å formidle erfaring kreves det en form som har rom for usikkerheten. Denne alternative, litterære formen er knyttet til den andre betydningen av

---

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Ibid., 49.

<sup>28</sup> Cusk, *Outline* (London: Faber&Faber Ltd., 2018), 4.

“outline” som omriss, som presenteres i romanens siste kapittel og som utgjør den andre noden i rammekomposisjonen.

### **“Outline” i betydningen omriss og alternativ, litterær form**

Mens Faye er i Aten, låner hun en leilighet av en gresk forfatter. En annen forfatter fra Storbritannia dukker en morgen opp i leiligheten for å ta over både den og skrivekurset når Faye reiser hjem igjen. Lik Faye, falt også denne forfatteren, som heter Anne, i samtale med naboen sin på flyet. Denne samtalen blir spesiell for Anne, som siden en dramatisk voldsepisode har “[...] lacked what might be called a vocabulary, a native language of self [...]”.<sup>29</sup> Mannen ved siden av henne forteller Anne om oppveksten sin i Sør-Amerika og om karrieren som diplomat, som har ført til at han har flyttet rundt til ulike deler av verden.<sup>30</sup> All denne flyttingen har fått som konsekvens at diplomaten har lært seg en rekke språk mer eller mindre flytende.<sup>31</sup> Det er noe med mannens historie som fascinerer Anne og hun stiller ham flere og mer nærgående spørsmål – til slutt har han fortalt henne om barndom, foreldre, utdanning, karrieren og sin egen familie med kone og barn. Med andre ord forteller han Anne grunntrekkene, eller hovedlinjen i sin livshistorie. Mens Anne lytter inngående til mannens framstilling, har hun samtidig opplevelsen av at “[...] something fundamental was being delineated, something not about him but about her.”<sup>32</sup> Siden overfallet har Anne gått kraftig ned i vekt og bekjente hun møter har hatt det med å fortelle henne at hun har blitt så tynn at hun er i ferd med å forsvinne. Mannen på flyet får imidlertid Anne til å oppleve seg selv som stor for første gang på lang tid.<sup>33</sup> Mannens kroppsform som er spinkel og liten, gir henne en opplevelse av distinksjon som gjør henne seg bevisst sin egen kropp, sin faktiske materielle tilstedeværelse. En beslektet erfaring oppstår når hun lytter til mannens livshistorie: “[...] in everything he said about himself, she found in her own nature a corresponding negative.”<sup>34</sup> Følelsen av å anta form gjennom en erfaring av forskjell blir sterkere og sterkere: “[...] **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.”<sup>35</sup> Anne utdyper: “[...] this shape, even while its

---

<sup>29</sup> Ibid., 238.

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> Ibid., 239.

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Ibid., 240.

<sup>34</sup> Ibid., 239. Min utheving.

<sup>35</sup> Ibid., 240.

content remained unknown, gave her for the first time since the incident a sense of who she now was.”<sup>36</sup>

I *How to Read Literature* skriver Terry Eagleton at det som gjør en litterær karakter individuell, ikke er hva denne karakteren deler med andre karakterer, men hva den ikke deler.<sup>37</sup> Individualitet, det å inneha en særegen personlig identitet, finnes først og fremst i det som gjør individer ulike, og dermed mulige å skille fra hverandre. Anne får en følelse av personlig identitet gjennom å erfare seg som annerledes i forhold til sidepassasjeren sin på flyet. Erfaringen oppstår først ved en opplevelse av kroppslig forskjell, som etterfølges av en mer abstrakt, men beslektet opplevelse ved at Anne lytter til sidemannens livshistorie. I det følgende skal vi undersøke nærmere hva det er med denne historien som fører til Annes følelse av identitet.

Anne forteller Faye at hun på flyet ble sittende å lytte til sidemannens livshistorie. I samtalen med Faye fokuserer ikke Anne så mye på innholdet i hendelsene, men forteller heller Faye om hvordan hun stiller stadig flere og inngående spørsmål. Disse spørsmålene følger en typisk lineær struktur: Anne spør sidemannen om barndom, om foreldrene, om ungdomstiden med utdanning og om det voksne yrkeslivet med kone og barn. Sidemannens lineære framstilling er en variasjon over den lineære livspresentasjonen som vi så i rikmannens masterplott, men han formidler i mindre grad en type. Sidemannens fortelling etterligner først og fremst strukturen i den tradisjonelle, retrospektive selvbiografiske fortellingen.

Georges Gusdorf framhever i et klassisk essay i selvbiografisk teori den ordnende strukturen som finnes i den tradisjonelle selvbiografiens lineære, kausale og helhetlige form. Ifølge Gusdorf er selvbiografiens fremste formål å strukturere livserfaringen i en sammenhengende narrativ framstilling.<sup>38</sup> Den selvbiografiske historiens røde tråd samler de spredte og fragmenterte elementene som et individuelt liv består av.<sup>39</sup> Gusdorf forklarer at der hvor maleriet fanger den ytre verden i forbigående øyeblikk sikter det selvbiografiske prosjektet seg inn mot “[...] a complete and coherent expression of [the autobiographer’s] entire destiny.”<sup>40</sup> Gusdorf understreker også at denne formelle egenskapen ved selvbiografien er en slags forbannelse: “[...] autobiography is condemned to substitute endlessly the completely

---

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Eagleton, *How to Read Literature* (New Haven, Conn: Yale University Press, 2013), 49.

<sup>38</sup> Gusdorf, “Conditions and Limits of Autobiography” (1980), 35.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> Ibid.

formed for that which is in the process of being formed.”<sup>41</sup> Et av problemene dette fører med seg er at fortelleren tilskriver ulike livshendelser betydning utfra hvordan de passer inn i den underliggende strukturen: “[...] the illusion begins from the moment that the narrative *confers a meaning* on the event which, when it actually occurred, no doubt had several meanings or perhaps none.”<sup>42</sup> Det Gusdorf sikter til her er det fenomenet som i narratologien kalles for *kausaltitet* eller *koherens*. Begrepet viser til hvordan en lineær, narrativ struktur bygges opp gjennom en opplevelse av sammenheng mellom årsak og effekt. Porter Abbott påpeker hvordan den ordnende strukturen i en narrativ framstilling, eller i det minste hvordan leserens *forventning* til at fortellerhandlingen ordner hendelsene i diskursen på en meningsfylt måte, gir et implisitt inntrykk av kausalitet: “[...] the sequencing of narrative works on us so suggestively that we often don’t need the explicit assignment of cause to be encouraged to think causally.”<sup>43</sup> Porter Abbott forklarer at den narrative framstillingens evne til å ordne hendelser på en måte som framstår som meningsfylt, tilfredsstillende et psykologisk behov for orden, men at det også ligger en felle i en slik tilfredshet: “If [coherence] can make narrative a gratifying experience, it can also make it a treacherous one, since it implicitly draws on an ancient fallacy that things that follow other things are caused by those things.”<sup>44</sup> Ifølge Gusdorf fører behovet for koherens i den selvbiografiske framstillingen til de feilaktigheter, gap mellom fakta og fiksjon og forvrengninger av hukommelsen som er så vanlig å påpeke i selvbiografier.<sup>45</sup>

Som vi ser passer Gusdorfs beskrivelse av den tradisjonelle selvbiografiske formen godt til rikmannens masterplott og historien som Annes sidemann på flyet formidler – en avklart og samlet fortelling om livet og selvet. Fortelleren av en slik historie kjenner fortellingens mening – dens elementer, sammenheng og hvor den ender. Ved å lytte til sidemannens lineære og kausale framstilling opplever imidlertid Anne seg som forskjellig. I motsetning til sidemannen kjenner ikke Anne innholdet eller betydningen av historien sin. Man kan si at Anne har en opplevelse av manglende *koherens*, og at hun mangler et tydelig *narrativ*. Likevel er møtet med narrativ form den mest autentiske opplevelsen av selv som Anne har hatt på lang tid. Denne erfaringen oppstår imidlertid mer ut av muligheten av å oppleve seg som forskjellig i forhold til den narrative strukturen som sidemannen formidler, enn som en

---

<sup>41</sup> Ibid., 41.

<sup>42</sup> Ibid., 42.

<sup>43</sup> Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative* (Storbritannia: Cambridge University Press, 2008), 42.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Gusdorf, “Conditions and Limits of Autobiography”, 42.

erfaring av at denne strukturen er noe som hun kan plasseres innenfor. Der hvor sidemannen samler de spredte fragmentene av livet slik at det ikke etterlates hull, gliper eller noe ukjent, identifiserer Anne seg nettopp med disse elementene: fragmentet, glipen og det ukjente – det vi kan kalle den selvbiografiske konvensjonens underside. Persepsjonen av “omrisset”, den formende konturen som ligger rundt noe, er erfaringen av en alternativ form som rommer konvensjonens underside.

Betydningen av “outline” som omriss eller kontur, fungerer som metakommentar til romanens egen rammekomposisjon og spenningen mellom tittelens to betydninger, og peker mot at romanen *Outline* utgjør den formen som Anne henter sin opplevelse av identitet fra. Anne forklarer overfor Faye at erfaringen av omrisset gir henne: “[...] a sudden urge to know herself again, to know what she was like.”<sup>46</sup> Tittelens metabetydning indikerer at denne kunnskapen er å finne mellom *Outlines* to permer, altså i teksten selv – i diskursen og dens form.

Formen som Anne erfarer idet hun opplever samklang med seg selv gjennom en negativ, narrativ opplevelse, er et omriss som jeg vil sette i sammenheng med Cusks egen poetikk om en “kvinnelig litteratur”. I essaysamlingen *Coventry* formuleres en slik poetikk flere steder, men spesielt i essayet “Shakespeare’s Sisters”. I dette essayet undersøker Cusk hvordan en samtidig, kvinnelig litteratur kunne sett ut med utgangspunkt i Virginia Woolfs *A Room of One’s Own* og Simone de Beauvoirs *Det annet kjønn*. Spesielt utfordres (tilsynelatende) Woolfs hovedpoeng om at kvinner trenger et privat sted som er skjermet fra hjemmets intimitet og arbeidsoppgaver for å kunne skrive. Ifølge Cusk vil en kvinnelig litteratur heller måtte søke seg ut av det hun betoner som en maskulin betingelse for kreativitet og inn i det som tradisjonelt har utgjort det feminine erfaringsrommet: “I am talking of course, about the book of repetition, about fiction that concerns itself with what is eternal and unvarying, with domesticity and motherhood and family life.”<sup>47</sup>

Essayets argumentasjon er polemisk, og det kan stilles spørsmål ved om det egentlig er Woolfs essay det argumenteres mot, om det ikke mer er en slags ide om at det typisk “kvinnelige” – misforstått som noe middelmådig som har sammenheng med kvinnens tradisjonelt huslige og moderlige roller<sup>48</sup> – er noe nåtidige, kvinnelige forfattere unngår hvis

---

<sup>46</sup> Cusk, *Outline* (London: Faber&Faber Ltd., 2018), 241.

<sup>47</sup> Cusk, *Coventry* (London: Faber&Faber Ltd., 2019), 176.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 163.

de ønsker å hevde seg i en litterær kultur som hovedsakelig er definert på menns premisser.<sup>49</sup> Essayet er preget av en stråmanns-argumentasjon mot en type kvinnelige forfattere som vender seg bort fra kjønnsforskjellen mellom kvinner og menn – en kjønnsforskjell som utledes med utgangspunkt i kvinnens rolle som mor og i hjemmet – og heller forsøker å “skrive som menn”.

I vårt tilfelle er det ikke denne stråmanns-argumentasjonen som er mest interessant, men essayets forskjellsfeministiske betoning av det interessante og viktige ved å skrive “kvinnelig” litteratur, og at Cusk framhever at det for å formidle kvinnelige erfaringer kan være nødvendig med en alternativ, litterær form. I dette foretaket allierer Cusk seg med Woolf i hennes forståelse av at en kvinnelig litteratur kan komme til å måtte bryte med konvensjonelle forståelser av litterær form: “Woolf concedes that the woman writer might have to break everything – the sentence, the sequence, the novel form itself – to create her own literature.”<sup>50</sup> De tradisjonelle, kvinnelige erfaringene som etterlyses som litterær tematikk i essayet er erfaringer som Cusk har vært generelt opptatt av i sitt forfatterskap, men som spesielt har blitt undersøkt og framstilt i memoarbøkene hennes.

I artikkelen “Å autorisere det selvbiografiske”, påpeker Shari Benstock hvordan “[S]elvbiografien avdekker sprekker, og ikke bare sprekker i tid og rom eller mellom individ og samfunn, men også en [...] divergens mellom diskursens metode og materiale.”<sup>51</sup> Divergensen mellom metode og materiale er den selvbiografiske konvensjonen i forhold til det *selvet* konvensjonen forsøker å avdekke. Selvet vil ifølge Benstock heller være å finne i selve divergensen – i den selvbiografiske skriften selv, som jo er mediatoren mellom form og innhold, mellom konvensjon og erfaring. Ifølge Benstock er den selvbiografiske skriften: “[...] en indre søm, et sted mellom “innenfor” og “utenfor” – det er forskjellens sted, sprekken som søkingen mot selvets enhet aldri helt kan lukke.”<sup>52</sup> Benstock hevder også at denne “annetheten” som finnes i den selvbiografiske skriften særlig vil adresseres av individer og grupper som utelukkes av den formen for identitet som den selvbiografiske konvensjonen tilbyr: “[...] budskapet er rettet mot kulturen fra den Annens posisjon, av dem som befinner seg i intern utelukkelse innenfor kulturen – med andre ord kvinner, svarte, jøder, homoseksuelle og andre som befinner seg i samfunnets marginalitet.”<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> Ibid., 167.

<sup>50</sup> Ibid., 173.

<sup>51</sup> Benstock, “Å autorisere det selvbiografiske” (2002), 65.

<sup>52</sup> Ibid., 66.

<sup>53</sup> Ibid., 69.



Det er et mål i denne oppgaven å argumentere for at det er “sprekken” som beveger seg mellom innside og utside, mellom enhet og annethet, som utgjør identitetsgrunnlaget i *Outline*, men der hvor “sømmen” for Benstock er det ubevisste i psykoanalytisk forstand, er ikke en slik forankring i det ubevisste like framtrædende i *Outline*. Jeg vil forsøke å vise at den selvbiografiske skriften – “sømmen”, det ukjente og “annetheten” – i *Outline* gjennom romanens nære tilknytning til Cusks memoarbøker, mer er knyttet til den foranderlige og ambivalente *erfaringen* å leve i verden gjennom en kvinnelig kropp. Denne koblingen vil bli redegjort for i kapittel 3. og 4. som omhandler *Outline* og transtekstualiteten mellom romanen og memoarbøkene.

Oppsummert innebærer *Outlines* identitetskonstruerende prosjekt å skape en “kvinnelig”, narrativ form som grunnlag for et selv som er i samklang med den levde erfaringen, både i betydningen av det trivielle og det ukjente og kaotiske. Det skjer imidlertid en forskyvning i forfatterskapet hvor betoningen av “det kvinnelige” forflytter seg fra mer kjønnsesifikke erfaringer som kan knyttes til tradisjonelle feminine livsområder, over til en betoning av femininitet som en alternativ *struktur*. Denne endringen i framstillingen av “det kvinnelige” leder til en universalisering av femininitet i *Outline* hvor “det kvinnelige” løftes ut av det kjønnsesifikke og sidestilles med den menneskelige erfaring. Forskyvningen fra et spesifikt kvinnelig erfaringsrom til kvinnelighet som struktur, er en endring i forfatterskapet som kan spores i Cusks memoarbøker, og jeg skal redegjøre for denne forskyvningen i en lesning av memoarbøkene *A Life's Work* og *Aftermath* i kapittel 4.

### **Hovedproblemstillingen i oppgaven**

Oppgavens hovedproblemstilling er å undersøke hvordan *Outline* utfører en alternativ narrativ identitetskonstruksjon gjennom sin egen form og narrative diskurs. Jeg vil argumentere for at *Outline* nærmer seg en “kvinnelig” og svak narrativ identitetskonstruksjon gjennom to primære virkemidler. Det første er å finne i romanens komposisjon. Som sagt er *Outline* en roman som er komponert rundt en rekke samtaler, hvor ulike karakterer forteller om seg selv og sine liv. Vi skal imidlertid se at disse samtalen i realiteten viser til hverandre og er selvspeilende gjennom utstrakt bruk av fordoblinger og narrativ repetisjon, og at de i diskursen framstår som en stemme. Romanens selvrefererende og selvspeilende struktur dannes av referensialitet mellom offentlig tilgjengelige opplysninger om den historisk-biografiske forfatteren Cusk og romanens hovedperson Faye, videre i tydelige

paralleller mellom motiver, temaer og diskurs i Cusks selvbiografiske memoarbøker (inkludert memoarbøkernes selvbiografiske jeg) og sammenlignbare innholds- og formelementer i romanen *Outline*, og endelig ved at samtalene i romanen er strukturert rundt motivisk og tematisk repetisjon. Jeg skal nå ytterligere belyse og presisere hva jeg sikter til når jeg karakteriserer *Outline* som selvspeilende.

Når jeg skriver at *Outline* er en selvspeilende roman sikter jeg til effekten som oppstår ved at det finnes tydelige referensielle likheter mellom den historisk-biografiske forfatteren Rachel Cusk og hovedpersonen Faye. Jeg sikter også til det selvbiografiske feltet som dannes rundt romanen i og med parallellene mellom *Outline* og Cusks memoarbøker. Disse parallellene er av referensiell, motivisk og tematisk karakter. I tillegg til de selvbiografiske referansene dannes det derfor også en speileffekt gjennom transtekstualiteten som oppstår når ulike motiv og tema repeteres memoarbøkene seg imellom og videre i *Outline* (trilogien). En tredje form for speiling oppstår ved at de ulike karakterene innad i romanen framstår som fordoblinger enten av vårt offentlige kjennskap til den historisk-biografiske forfatteren Rachel Cusk, av det selvbiografiske jeget i Cusks memoarbøker, og/eller av hverandre gjennom mimetisk, motivisk og tematisk repetisjon.

Romanen og trilogiens komposisjon utgjør også en form for speiling gjennom narrativ repetisjon. Det første kapittelet i *Outline* markerer Fayes ankomst til Aten, mens det siste kapittelet markerer Fayes avreise idet hennes etterkommer Anne på skrivekurset er ankommet – og under flyreisen har hatt en sammenlignbar samtale med sin nabopassasjer samt erfaringer som de Faye hadde under hennes overfart i begynnelsen av romanen. I det første kapittelet av den siste boka i trilogien *Kudos*, repeteres det første kapittelet i *Outline* ved at også *Kudos* i likhet med *Outline*, starter med at Faye faller i samtale med sidepassasjeren sin under en flytur, noe som leder til at trilogien utgjør en selvspeilende sirkelkomposisjon.

*Outlines* romankomposisjon er også en form for speiling på et metafiksjonelt nivå ved at tittelens to betydninger (kontur, omriss vs. hovedlinje, grunntrekk) settes i kontrast til hverandre i romanens første og siste kapittel. Det finnes også andre metafiksjonelle og metapoetiske nivå i trilogien som fungerer som litterært-språklige speilinger. I *Kudos* finner vi f.eks. flere metafiksjonelle kommentarer til den første boka i trilogien *Outline*. I trilogien finner vi også metapoetiske motiv og kommentarer hvor romanverket språklig- og billedliggjør sin egen struktur og form. Disse metafiksjonelle og metapoetiske kommentarene og motivene skal jeg komme tilbake til i den litterære analysen i kapittel 3. og 4. i oppgavens

del 2. Summen av de ulike nivåene av speiling som jeg nå har kommentert, fører til at *Outline* etter min mening er en gjennomgående selvreferensiell og selvspeilende roman.

Ved siden av speiling er det andre primære virkemiddelet i *Outline* narrativ form. Romanens utforming fungerer som en svekkelse av tradisjonelle narrative strukturer ved såkalt “svak narrativitet”. Begrepet om “svak narrativitet” ble først utviklet av Brian McHale i arbeid med postmoderne lyrikk, men har senere blitt videreutviklet av Pekka Tammi m.fl. til å også å kunne gjelde i arbeid med lengre fiksjonstekster. Jeg skal redegjøre nærmere for begrepet og for hvordan det anvendes i oppgavens første kapittel.

Hypotesen i oppgaven er at *Outline* ved å svekke konvensjonelle narrative strukturer danner et “svakt” narrativt grunnlag for identitetskonstruksjon, en struktur som er mer åpen for det ukjente, fragmenterte og umiddelbare enn identitetsforståelser som baserer seg på enkel linearitet, masterplott og en avklart retrospektiv posisjon. Den “svake” narrativiteten i *Outline* oppstår ved en utydelig grenseoppgang mellom førstepersons- og tredjepersonsfortellere, ved at romanen ikke er plott- eller handlingsdrevet, og ved en sammenblanding av romanens diegetiske og hypodiegetiske nivå. Jeg setter den “svake” narrativiteten i sammenheng med Cusks poetikk om en kvinnelig, litterær form. Tittelen *Outline* fungerer som en metafiksjonell referanse til det narrative identitetsprosjektet i romanen, som vi skal se at sjangeren *metaselvbiografi* utgjør en fruktbar fortolkningsramme for.

## **Teori og metode**

Denne masteroppgaven har en heteronomiestetisk tilnærming. Med det mener jeg at jeg, slik Erik Bjerck Hagen framlegger begrepet i *Hva er litteraturvitenskap*, gjør “[...] eksterne referanser til en del av selve verket.”<sup>54</sup> I denne oppgavens tilfelle er disse eksterne referansene Cusks uttalelser om egen skriving og litteratur i ulike intervjuer, hennes essays, og de selvbiografiske memoarbøkene hun tidligere har skrevet. Tolkningen min har altså sitt utgangspunkt i en forfatterskikkelse som er tydelig tilstedeværende gjennom sitt litteratursyn og sin poetikk. Jeg utfører derfor ikke en primært autonomiestetisk tolkning forstått som en tolkning som konsentrerer seg om det i det litterære verket som finnes “innenfor et sluttet tekstfelt”.<sup>55</sup> Jeg har valgt en slik tilnærming fordi jeg mener det er hensiktsmessig i arbeidet med *Outline* som litterært beveger seg i grenselandet mellom historisk-biografisk virkelighet

---

<sup>54</sup> Bjerck Hagen, *Hva er litteraturvitenskap* (Oslo: Universitetsforlaget, 2003), 16.

<sup>55</sup> *Ibid.*,13.

og fiksjon, og hvor det litterære *selvet* som settes i spill av denne utydelige grenseoppgangen spiller en så sentral rolle. Det er imidlertid de selvbiografiske og litterære tekstene som er mitt forskningsobjekt, og metoden jeg benytter i analysen av *Outline* og Cusks memoarbøker ligger tett opp mot nærlesning. Nærlesningen konsentrerer seg om parallelle motiv og tema mellom Cusks memoarbøker og *Outline*, og i analysen av *Outline* benytter jeg også narrativ teori.

Den tradisjonelle, narratologiske modellen jeg følger er i hovedsak Jakob Lothes presentasjon i grunnboka *Fiksjon og film - Narrativ teori og analyse*. Jeg vil også støtte meg til håndboken *The Cambridge Introduction to Narrative*.

Teori om selvbiografisk litteratur er en annen støtte i oppgaven og jeg bygger både på klassisk og nyere selvbiografisk teori. Spesielt har jeg benyttet James Olneys (red.) *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*; Michael Basseler, Ansgar Nünning og Christine Schwaneckes (red.) *The Cultural Dynamics of Generic Change in Contemporary Fiction: Theoretical Frameworks, Genres and Model Interpretations*, Hywel Dix' (red.) *Autofiction in English*, og Martina Wagner-Egelhaafs (red.) *Handbook in Autobiography/Autofiction*.

I utforskningen av den "svake narrativiteten" i romanen, vil jeg dra spesiell veksell på Markku Lehtimäki, Laura Karttunen og Maria Mäkeläs (red.) *Narrative Interrupted: The Plotless, the Disturbing and the Trivial in Literature*. Antologien er en samling artikler som undersøker konseptet "svak narrativitet", et begrep som først ble utviklet av Brian McHale i artikkelen "Weak Narrativity: The Case of Avant-Garde Narrative Poetry", men som i antologien er spesielt inspirert av Pekka Tammis artikkel "Against Narrative ("A boring story")".

## **Materialet**

Materialet jeg benytter vil i hovedsak være den første av de tre romanene i trilogien, *Outline*, og de av Cusks memoarbøker som i størst grad leses i forbindelse med trilogien i resepsjonen, *A Life's Work* og *Aftermath*. I tolkningen støtter jeg meg også til den tredje romanen i trilogien *Kudos*, og Cusks essaysamling *Coventry* hvor man finner essayet "Shakespeare's Sisters".

Jeg har valgt å ikke analysere trilogien helhetlig fordi den første romanen inneholder de sentrale problemområdene som jeg er interessert i å undersøke i Cusks romanprosjekt. Derfor faller det utenfor denne oppgavens problemområde og f.eks. analysere likheter og forskjeller

de tre bøkene seg imellom. Trilogien som helhet er – i likhet med *Outline* – imidlertid i hovedsak strukturert rundt en rekke samtaler mellom ulike fordoblinger. Dette strukturelle trekket som de tre romanene deler, i kombinasjon med at det oppstår metafiksjonelle speilinger innad i trilogien, leder likevel til at vi har med oss i bakhodet at *Outline* også er del av et større verk bestående av tre bøker som har mye til felles.

I og med at *Outline*-trilogien er et samtidsverk er det foreløpig ikke skrevet mye vitenskapelig om romanene, men det finnes enkelte artikler. Trilogien er blant annet omtalt i antologien *Autofiction in English*, og i Kevin Brazils nevnte artikkel i håndboka *The Cambridge Companion to British Fiction: 1980-2018*. Jeg drar veksler på og går i dialog med disse artiklene i oppgaven. Hannah Vincent har også avlagt en doktorgrad i kreativ skriving ved Universitetet i Sussex hvor Cusk og trilogien diskuteres nokså utførlig i forbindelse med at doktorgraden omhandler den selvbiografiske skriveprosessen. Det finnes likheter mellom Vincents doktorgrad og mitt eget arbeid. Den tydeligste parallellen er at vi begge er opptatt av samspillet mellom litterær form og erfaring i *Outline*. Vincent er imidlertid spesielt opptatt av prosessen rundt hvordan selvbiografiske forfattere konstruerer et delvis referensielt<sup>56</sup>/delvis fiktivt jeg, en såkalt *proxy*. Jeg drar veksler på Vincents innsikter i kapittelet om fordoblinger, men er i denne oppgaven mest opptatt av hvordan en svak narrativ struktur åpner opp for en identitetsforståelse som er grunnlagt i erfaring. Dette utgjør altså en forskjell mellom hvilke formaspekter Vincent og jeg konsentrerer oss om i våre respektive analyser av *Outline* (trilogien).

Det er også skrevet en del vitenskapelige artikler om den første av Cusks memoarbøker *A Life's Work*, samt om hennes øvrige forfatterskap. Jeg drar veksler på og går i dialog med enkelte av disse artiklene i oppgaven. Tatt i betraktning at den vitenskapelige mottagelsen av *Outline*-trilogien fortsatt er sparsom, kan denne masteroppgaven ansees som et lite “nybrottsarbeid” i resepsjonen. Jeg håper også at oppgaven vil være et bidrag til forskningen på nyere, selvbiografisk litteratur.

## **Disposisjon**

Oppgaven er strukturert i to deler. Oppgavens første del redegjør for dens teoretiske grunnlag, og består av to kapitler. Kapittel 1. er en redegjørelse for begrepet om svak narrativitet og

---

<sup>56</sup> Referensielt i betydningen av et selvbiografisk jeg som utgår av den historisk-biografiske forfatteren.

hvordan begrepet anvendes i oppgaven. Kapittel 2. er en diskusjon av romanens sjanger og de selvbiografiske referansene i *Outline*.

Opgavens andre del inneholder den litterære analysen og består av kapittel 3. og 4. I kapittel 3. redegjør jeg for de mange fordoblingene og speilingene i *Outline*, samt for den utydelige grenseoppgangen mellom førstepersons- og tredjepersonsfortellere. Redegjørelsen danner grunnlag for analysen av transtekstualiteten mellom *Outline* og Cusks memoarbøker i kapittel 4. Kapittel 4. har to delkapitler, et for hver av memoarbøkene.

## **Del 1. Oppgavens teoretiske rammeverk**

### **Kapittel 1: Svak narrativitet som teori og metode**

-The only certainty I can locate in myself is that of my desire to undermine authority itself.<sup>57</sup>

Begrepet “svak narrativitet” er beskrivende for det jeg oppfatter som det identitetskonstruerende prosjekt i *Outline*. Svak narrativitet betegner den nedbyggingen av konvensjonelle, narrative strukturer som foregår i romanen. Jeg argumenterer som nevnt for at denne nedbyggingen har til hensikt å reflektere det usikre og uforutsigbare i menneskelivet gjennom en alternativ, narrativ form. I innledningen poengterte jeg at erfaring i Cusks forfatterskap er spesielt knyttet til opplevelsen av en foranderlig og bevegelig kvinnelig identitet. Jeg knytter derfor begrepet om svak narrativitet opp til den litterære formen som Cusk kaller for “kvinnelig litteratur” i essaysamlingen *Coventry*.

Svak narrativitet beskriver nemlig også nedbygging og undergraving av konvensjonelle narrative strukturer som linearitet, koherens og plott og motarbeider dermed konstruksjonen av en helhetlig, samlende form som den Gusdorf forbinder med den konvensjonelle selvbiografien.<sup>58</sup> Brukt som litterært virkemiddel kan derfor svak narrativitet framheve glipene, det meningsløse og tvetydighetene som den konvensjonelle selvbiografiske formen har en tendens til å fortrenge. Hvis vi igjen relaterer en slik forståelse av svak narrativitet til hvordan Benstock framhever at kvinner og andre marginaliserte grupper fortrenkes av den

---

<sup>57</sup> Cusk, *Aftermath* (2 utgave. London: Faber&Faber Ltd., 2019), 75.

<sup>58</sup> Gusdorf, “Conditions and Limits of Autobiography”.

konvensjonelle selvbiografiske formen<sup>59</sup>, fortøner svak narrativitet i *Outline* seg som et instrument for erkjennelse og selvhevdelse av kvinnelig identitetsfølelse. I det følgende skal jeg redegjøre for begrepet og for hvordan det anvendes i oppgaven.

## **1.2. Teoretisk bakgrunn for begrepet og dets videreutvikling**

Begrepet “svak narrativitet” ble først utviklet av Brian McHale i hans lesning av avantgardistisk, postmoderne lyrikk. I artikkelen “Against Narrative” videreutvikler Pekka Tammi begrepet, og det er denne artikkelen som avfødte den teoretiske utviklingen av svak narrativitet som finnes i antologien *Narrative Interrupted*. I sin artikkel anvender Tammi svak narrativitet spesielt for å kritisere tradisjonelle narrative definisjoners evne og hang til å skape sammenheng og helhet på bekostning av det tvetydige og paradoksale. Før jeg går nærmere inn på Tammis artikkel, skal jeg imidlertid kort redegjøre for begrepet slik det opprinnelig ble utformet i McHales lesning av det avantgardistiske diktet *Oxota*.

I lesningen av *Oxota* beskriver McHale en form for narrativ som mangler et såkalt “main-narrative”, men som ifølge han selv, heller består av ulike “minor-narratives”.<sup>60</sup> Slike “mindre” narrativ inkluderer anekdoter, sladder, rykter, spøk, drømmer og ekfraser.<sup>61</sup> I tillegg er narrativet fragmentert og fordelt over linjer og kapitler som ikke følger hverandre på en logisk og helhetlig måte.<sup>62</sup> Teksten mangler også kontinuitet mellom rom, tid og forteller i de ulike fragmentene.<sup>63</sup> Disse virkemidlene gjør *Oxota* til en lite samarbeidsvillig tekst, som er utfordrende å lese. Ifølge McHale er *Oxota* en tekst hvis spesielle narrativ best beskrives som å inneha ulike *grader* av narrativ.<sup>64</sup> Et narrativ som *Oxota*, som er fortalt på en distraherert og forvirrende måte med mange innslag av tekstpartier som ikke relaterer seg til hverandre, er ifølge McHale *weak narrativity*.<sup>65</sup> McHale konkluderer som følger:

The notion of weak narrativity, I would like to think, finesses the question of whether narrativity is more aptly characterized as a matter of degree or one of kind, for here difference in degree (relatively less narrativity) entails difference in kind (weak

---

<sup>59</sup> Benstock, “Å autorisere det selvbiografiske”.

<sup>60</sup> McHale, “Weak Narrativity” (2001), 162 (Jeg har valgt å beholde de engelske uttrykkene “main” og “minor” her, for ikke å miste konnotasjonen “minor” har til “minoritet” på engelsk, som ikke er like åpenbar på norsk).

<sup>61</sup> Ibid.

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> Ibid., 165.

<sup>65</sup> Ibid.

narrativity as distinct from figural, proliferating, braided, dilute, anti-, *etc.*) – quantity becomes quality, and vice versa.<sup>66</sup>

I Tammi's artikkel "Against Narrative" tjener konseptet om svak narrativitet både som et litterært analyseverktøy og som kritikk av konvensjonelle definisjoner av narrativ hvor begreper som sekvens, kausalitet og fullendelse vektlegges. Spesielt kritiseres det Tammi kaller for "The narrative turn", en utvikling som viser til en nyvunnen interesse for narrativ teori i såpass ulike fagfelt som psykologi, media-vitenskap, sosiologi og kognitiv vitenskap.<sup>67</sup>

Ifølge Tammi fører tverrfagligheten til en uheldig teoretisk sammenblanding hvor mer terapeutiske anvendelser av narrativ, som skal hjelpe fortelleren (eller pasienten) til å forsone seg med tid, forandring og det uforutsette,<sup>68</sup> truer med å fortrenge det som Tammi mener er litteraturens spesielle ressurs, nemlig å gi rom for umulighetene, paradoksene og problemene mennesker støter på i forsøket på å ordne sine erfaringer.<sup>69</sup>

For å belyse poenget sitt, videreutvikler Tammi McHales begrep om svak narrativitet til et analyseverktøy som ikke bare gjelder for åpenbart eksperimentelle og avantgardistiske tekster, men som også kan være nyttig i møte med mer tradisjonelle tekster som innehar linearitet og sammenheng. Det Tammi hevder er den svake narrativitetens fortrinn, er at den redegjør for at narrativet finnes i teksten (mer tydelig i tradisjonelle, lineære fortellinger), samtidig som narrativiteten framhever sider ved den litterære konstruksjonen som arbeider imot en helhetlig, narrativ konstruksjon, også i tradisjonelle fortellinger. Slike "antinarrative" bevegelser finner vi ifølge McHale der hvor fortelleren forteller dårlig, distraheret og usammenhengende, og ifølge Tammi også der hvor fortellingen umiddelbart oppleves som "kjedelig".<sup>70</sup> Den svake narrativiteten finnes med andre ord der hvor den lineære kausaliteten og spenningskjeden som er typiske i definisjoner av narrativ er fraværende eller undergraves.

Tammi's ærend i "Against Narrative" er som vi ser å utfordre en forståelse og anvendelse av narrativ teori som favoriserer de tradisjonelle narrative definisjonenes evne til å ordne, strukturere og til å samle historien helhetlig.<sup>71</sup> I stedet ønsker Tammi at narrative analyser i større grad skal fokusere på de stedene i teksten som undergraver helheten, som er iøynefallende og rare og som representerer et unntak fra reglene.<sup>72</sup> Styrken ved konseptet om

---

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> Tammi, "Against Narrative ("A boring story")" (2006), 20.

<sup>68</sup> Ibid., 25.

<sup>69</sup> Ibid., 29.

<sup>70</sup> Ibid., 34.

<sup>71</sup> Ibid., 29.

<sup>72</sup> Ibid.



svak narrativitet er at det kan brukes til å sette fokus på sider ved den litterære teksten som ikke arbeider for å opprettholde det sammenhengende, narrative reisverket.

Vi gjenkjenner i Tammis kritikk av den konvensjonelle, lineære formen en parallell til Gusdorfs beskrivelse av hvordan den selvbiografiske formen har en tendens til å omskrive og glatte over<sup>73</sup> det vi kan kalle for “svake” narrative partier i livshistorien. I innledningen argumenterte jeg for at “omrisset” er en litterær form som framhever det som fortrenses av linearitet og koherens, og vi ser at Tammis forståelse av begrepet gir rom for å beskrive omrisset som en svak narrativ form. Tammis framheving av at svak narrativitet kan fungere som diskursiv kritikk er også en inspirasjon for min betoning av hvordan Cusks memoarbøker framhever den individuelle erfaringen på bekostning av konvensjonelle diskurser og narrative strukturer, noe memoarbøkene og *Outline* deler. I denne oppgaven fungerer derfor Tammis forståelse av svak narrativitet som en teoretisk linse som sammenfatter det jeg argumenterer for at er det mest sentrale prosjektet i *Outline*: nemlig forsøket på å skape grunnlag for en (kvinnelig) erfaringsbasert identitetsfølelse gjennom en litterær form som fungerer som et alternativ til konvensjonelle narrative strukturer.

I analysen er altså Tammis forståelse av svak narrativitet som kritikk av helhetlige og fullstendige narrativ en viktig teoretisk ramme. Metodisk er jeg imidlertid mest inspirert av kapittelet “What Happens When Nothing Happens: Interpreting Narrative Technique in the Plotless Novels of Nicholson Baker” i *Narrative Interrupted*.

### **1.3. Metodisk anvendelse**

I “What Happens When Nothing Happens: Interpreting Narrative Technique in the Plotless Novels of Nicholson Baker”, undersøker Bo Pettersson (inspirert av Tammi) om McHales begrep om “svak narrativitet” også kan fungere innsiktsfullt i en analyse av litterære verker som umiddelbart kan defineres som “kjedelige” ved at de mangler et tydelig plott, men som ikke nødvendigvis er “springende” eller “forvirrende”. Pettersson tar utgangspunkt i romanene til Nicholson Baker, fordi de er det han kaller litterære verker med “[...] minimal plot[s].”<sup>74</sup> Det er det minimale plottet, det at tilsynelatende ingenting skjer, som hos

---

<sup>73</sup> Gusdorf, “Conditions and Limits of Autobiography”, 42.

<sup>74</sup> Pettersson, “What Happens When Nothing Happens: Interpreting Narrative Technique in the Plotless Novels of Nicholson Baker” (2012), 43.

Pettersson spiller rollen som svak narrativitet fordi fortelleren dermed i konvensjonell forstand er en ganske “dårlig” historieforteller.

Den “dårlige” historiefortellingen består ifølge Pettersson av at hele handlingen i Bakers romaner utspiller seg i handlingsfattige, korte og trivielle hverdagslige situasjoner som enten repeteres, eller som i sin selvstendighet ikke varer lenger enn 10 sekunder eller toppen en halv time.<sup>75</sup> Fordi det skjer så lite i romanenes diegetiske nivå trengs det som Petterson kaller for “receptivity”, en åpenhet for detaljer som gjør fortelleren i diskursen til “A Columbus of the Near-at-Hand”.<sup>76</sup> I mangelen på hendelser som organiseres i en overordnet plottstruktur (event sequencing)<sup>77</sup> baserer altså Bakers romaner seg på åpenhet for omgivelsene, noe som fører til at diskursen for det meste består av beskrivelser.<sup>78</sup> Beskrivelsene er minner, tankesprang, dagdrømmer og andre digresjoner som ofte inneholder mindre narrative plott, i motsetning til det diegetiske nivået.<sup>79</sup> Det diegetiske nivået er altså nærmest handlingstomt, mens det beskrivende nivået i romanene er mye mer livlig og i bevegelse. Dette leder til en forflytning i det narrative fokuset fra en større, ytre plottstruktur til noe mer innadventd og personlig. Pettersson knytter Nicholson Bakers motstand mot større plott opp til Tammis artikkel idet han konkluderer slik: “What is important [i Bakers romaner] is not the overall life story, narrative or plot, but the brief episodes that make up the lives of people who [...] focus on them.”<sup>80</sup>

Petterssons forståelse av “svak narrativitet” som beskrivende for fortellinger som mangler en åpenbar plottutvikling, som betoner det hverdagslige og trivielle, og hvor ulike narrative nivå blandes sammen, er førende for tolkningen min av Cusks memoarbok *A Life's Work* og for analysen av den svake narrativiteten i *Outline*. McHales forståelse av svak narrativitet som en fragmentarisk form som skaper kaos og dermed yter motstand mot meningsbærende betydningsdannelse, anvendes i oppgaven for å belyse memoarbøkernes beskrivelse av personlige erfaringer. McHales forståelse av at en utydelig forteller er en del av en form for svak narrativitet har også inspirert analysen av fortellerstemmen i *Outline*.

---

<sup>75</sup> Ibid.

<sup>76</sup> Ibid., 44.

<sup>77</sup> Ibid., 51.

<sup>78</sup> Ibid., 44.

<sup>79</sup> Ibid. 44-45.

<sup>80</sup> Ibid., 51.

## Kapittel 2: Selvreferensialitet og selvbiografisk form

Selvspeiling utgjør ved siden av svak narrativitet det primære virkemiddelet i *Outline* (trilogien). Referensialitet er et helt sentralt aspekt ved disse selvspeilingene. *Outlines* referensialitet har sitt utgangspunkt i romanens grenseoppgang mellom selvbiografi og fiksjon i kombinasjon med transtekstualiteten mellom romanen og memoarbøkene. Det oppstår som nevnt også en speileffekt innad i romanen ved at flertallet av karakterene i boka framstår som fordoblinger av hverandre.

En sentral fordobling i *Outline* (trilogien) oppstår mellom den historisk-biografiske forfatteren Cusk og hovedpersonen Faye. En av de mest åpenbare likhetene mellom romanens forfatter og dens hovedperson er at begge er nyskilte, en detalj som peker spesielt mot Cusks selvbiografiske memoarbok om sin egen skilsmisse *Aftermath*, som hun utga et par år før *Outline*. Likheten utgjør en tydelig referensiell indikasjon som også leder til en sterk tematisk kobling mellom de to verkene. I dette kapittelet argumenterer jeg for at det referensielle aspektet ved romanens selvspeilende struktur har sitt utgangspunkt i romanens selvbiografiske referanser. Disse selvbiografiske referansene innebærer referensielle likheter mellom den historisk-biografiske forfatteren Cusk, hennes selvbiografiske jeg og Faye og de øvrige karakterene i *Outline* (trilogien), men også motivisk og tematisk repetisjon mellom de selvbiografiske memoarbøkene og *Outline*. Selvspeilingen som oppstår gjennom disse parallellene mellom den historisk-biografiske forfatteren, hennes eksplisitt selvbiografiske memoarbøker og *Outline* er et virkemiddel som danner grunnlag for et narrativt konstruert selv i romanen(e), et selv som dannes og uttrykkes gjennom litterær form. Et formål med dette kapittelet er derfor å få et bilde av den selvbiografiske dimensjonen ved verket.

I innledningen forklarte jeg at *Outline* i høy grad leses som autofiksjon i resepsjonen, men jeg antydte også at det finnes en uklarhet i spørsmålet om hvorvidt romanen best defineres som autofiksjon eller en selvbiografisk roman. Jeg presenterte også min egen tolkning av romanen som en metaselvbiografi. I det følgende skal jeg diskutere forholdet mellom *Outline*, autofiksjon og den selvbiografiske romanen for å redegjøre for *Outlines* selvbiografiske referanser og for å plassere romanen sjangermessig. Det er et mål å plassere *Outline* sjangermessig for å få et klarere bilde romanens form, og dermed utdype min påstand om at forholdet mellom litterær form og identitetsfølelse utgjør romanens grunntematikk.

I det følgende skal jeg derfor redegjøre for franskmannen Serge Doubrovskys autofiksjon og Philippe Lejeunes selvbiografiske pakt i en diskusjon av hvordan *Outline* plasserer seg

sjangermessig i den selvbiografiske litteraturen. Vi skal se at *Outline* kan betegnes som en selvbiografisk roman, men at den også har mye til felles med autofiksjonen, spesielt i det litterære, identitetsundersøkende og identiteteskonstruerende prosjektet. Til sist har også *Outline* den egenskapen at den kan leses uavhengig av det selvbiografiske feltet, som en rein fiksjonsroman. Dette grenseaspektet leder til en utdypning av hvorfor jeg mener romanen best defineres som en metaselvbiografi – en definisjon som styrker min hypotese om at *Outline* er et identitetsprosjekt som uttrykkes gjennom narrativ form.

## **2.1. Hva er autofiksjon?**

*Outline* er en av romanene som blir nevnt og brukt som eksempel i antologien *Autofiction in English*.<sup>81</sup> Kapittelet hvor *Outline* nevnes er en undersøkelse av hvordan autofiksjon “pirrer” og vekker leserens interesse. Forfatterens utgangspunkt er litt annerledes enn mitt, men det finnes aspekter ved artikkelen som jeg skal komme tilbake til. Det mest relevante foreløpig er at *Outline* blir brukt som eksempel på hvordan nåtidig autofiksjon ser ut. I innledningen forklarte jeg at *Outline* bryter med den konvensjonelle definisjonen av autofiksjon som et verk hvor det er sammenfall mellom forfatter, forteller og hovedperson. I introduksjonen til *Autofiction in English* framholder imidlertid Hywel Dix at “[...] there is no single definition of autofiction either in English or French.”<sup>82</sup> I tråd med denne forståelsen diskuterer Dix autofiksjon som en form som først og fremst er kjennetegnet av litterære eksperimenter med identitet og selvbiografiske konvensjoner. Lut Missinne påpeker imidlertid i artikkelen “Autobiographical Novel” at en mer konvensjonell definisjon av autofiksjon gjør det mulig å skille mellom autofiksjon og den selvbiografiske romanen, som også er en sjanger preget av litterære eksperimenter i grenselandet mellom fiksjon og referensialitet.<sup>83</sup> Missinne skriver: “A narrowly defined genre of autofiction can be more successfully distinguished from an autobiographical novel: autofiction is a special kind of fictional narration in which the protagonist who bears the same name of the author exists in an evidently fictional world.”<sup>84</sup>

Den konvensjonelle forståelsen av autofiksjon som Missinnes definisjon har utgangspunkt i, stammer fra opphavsmannen Serge Doubrovskys utfordring av Phillippe Lejeunes begrep om *den selvbiografiske pakt*. For å forstå problemområdet rundt referensialitet,

---

<sup>81</sup> Jensen, “How Art Constitutes the Human: Aesthetics, Empathy and the Interesting in Autofiction” (2018).

<sup>82</sup> Dix, “Introduction: Autofiction in English: The Story so Far”, 2.

<sup>83</sup> Missinne, “Autobiographical Novel”, 468.

<sup>84</sup> *Ibid.*, 468-469.

selvscenesettelse og sjanger som *Outline* rører og eksperimenterer med, er det derfor nødvendig med en rask presentasjon av Doubrovskys autofiksjon og Lejeunes selvbiografiske pakt. Presentasjonen av Doubrovsky tar utgangspunkt i artiklene “Autofiction” av Claudia Gronemann og “Postmodernity” av Anna Thiemann. Redegjørelsen for Lejeunes begrep om den selvbiografiske pakt har utgangspunkt i Gabrielle Linkes artikkel “Topics of Autobiography/Autofiction” og Lut Missinnes “Autobiographical Pact”.

### **2.1.1. Autofiksjon og den selvbiografiske pakt**

I 1977 utstyrte Doubrovsky sitt selvbiografiske verk, romanen *Fils*, med undertittelen “autofiction”.<sup>85</sup> Den teoretiske bakgrunnen for dette litterære grepet er “den språklige vending” slik den utviklet seg under poststrukturalismen. Her snus en tradisjonell forståelse av forholdet mellom menneske og språk fra at språket er et mimetisk redskap for subjektet til at det menneskelige subjektet og den personlige identiteten heller er noe som skapes i språket.<sup>86</sup> Fordi språket og identiteten i poststrukturalismen blir betraktet som gjensidig avhengige størrelser, skapes det usikkerhet rundt en tradisjonell forståelse av et subjekt som eksisterer *a priori* språket. I postmoderne selvbiografisk litteratur er det en vanlig strategi å synliggjøre denne usikkerheten ved å bygge ned skillet mellom selvbiografi og fiksjon.<sup>87</sup>

I autofiksjonens tilfelle handler dette om å utfordre en av de mest siterte definisjonene av selvbiografisk litteratur, Lejeunes selvbiografiske pakt. Som nevnt er det denne kritikken som gjør autofiksjon til en form for metalitteratur over selvbiografiske sjangerkonvensjoner. Lejeunes selvbiografiske pakt er basert på en referensiell forståelse av selvbiografisk litteratur. En referensiell forståelse viser til en antatt sannhet- eller virkelighetsrelasjon mellom den selvbiografiske skriften og verden utenfor. I selvbiografisk litteratur fungerer bruk av navn, pronomen, historiske hendelser og fotografier som sannhet- eller autentisitetensmarkører.<sup>88</sup> I et forsøk på å definere hva som skiller selvbiografisk litteratur fra romaner, tar Lejeune utgangspunkt i navnet som sannhetsmarkør.

Ifølge Lejeune inngås det en selvbiografisk pakt mellom forfatter, verk og leser hvis det hersker navnelikhet mellom forfatter, forteller og protagonist. Av den selvbiografiske pakt følger det at litterære verker hvor det ikke hersker navnelikhet mellom forfatter, forteller og

---

<sup>85</sup> Gronemann, “Autofiction” (2019), 241.

<sup>86</sup> Thiemann, “Postmodernity” (2019), 784.

<sup>87</sup> Ibid., 785.

<sup>88</sup> Linke, “Topics of Autobiography/Autofiction” (2019), 420.

protagonist er fiksjon eller skjønnlitteratur, og ikke selvbiografier. I en forlengelse av dette opererer Lejeune også med et begrep om en “fiksjonell pakt”.<sup>89</sup> Den fiksjonelle leserkontrakten inngås når det ikke hersker navnelikhet mellom forfatter, forteller og protagonist, eller ved en eksplisitt henvisning til at verket er fiksjon, f.eks. ved at verket utstyres med undertittelen “roman”.<sup>90</sup>

Lejeune beskriver altså den selvbiografiske pakten som en leserkontrakt som først og fremst er en identitetskontrakt som forsegles i og med bruken av forfatterens egennavn.<sup>91</sup>

Identitetskontrakten som opprettes ved bruken av forfatternavnet, utgjør en tekstuell virkelighetsreferanse som formidler en implisitt påstand om at det som fortelles er sant.<sup>92</sup>

I tillegg til kravet om navneidentitet mener Lejeune at Gerard Genettes begrep om *paratekster* også inngår i den selvbiografiske pakten.<sup>93</sup> Slike paratekster kan være undertitler som *historien om mitt liv* eller *memoarbok*.<sup>94</sup> Annen paratekst som omslag, forord, innhold og epiloger kan også inngå leserkontrakter, noe omtalene av *Outline* som autofiksjon i bokomslaget er et eksempel på.<sup>95</sup>

Det er mulighetsrommet som oppstår i bruken av paratekster, som åpner for den hybriden av selvbiografi og fiksjon som Doubrovsky skapte med autofiksjonen. Som vi så i det foregående, vil de to grepene som Doubrovsky utfører i *Fils*, navnelikhet mellom forfatter, forteller og protagonist, kombinert med undertittelen “fiksjon”, ifølge Lejeunes definisjon av den selvbiografiske og fiksjonelle pakten, føre til at verket innstifter både en selvbiografisk og en fiksjonell pakt på samme tid. Det er med bakgrunn i dette formeksperimentet at autofiksjon har blitt forstått som et selvbiografisk verk hvor det hersker navnelikhet mellom forfatter, forteller og protagonist, men hvor verket samtidig synliggjør det kompliserte forholdet mellom subjekt og språk ved å hevde fiksjonsstatus gjennom undertitler som roman eller fiksjon.

Dix er klar over at det kan virke overflødig å bruke begrepet autofiksjon til å beskrive litteratur som eksperimenterer med litterære grep i selvbiografisk form: “If [literary experimentation] was the whole story, however, there would be little or no distinction

---

<sup>89</sup> Missinne, “Autobiographical Pact” (2019), 223.

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> Ibid., 222.

<sup>92</sup> Ibid., 225.

<sup>93</sup> Ibid., 222.

<sup>94</sup> Ibid.

<sup>95</sup> Cusk, *Outline* (London: Faber&Faber Ltd., 2018), paratekst.

between autofiction and the autobiographical novel.”<sup>96</sup> Hva er det så at Dix mener kjennetegner autofiksjon som gjør neologismen mer velegnet til å beskrive eksperimenterende, selvbiografisk litteratur enn begrepet selvbiografisk roman? Etter å ha slått fast at litterære eksperimenter kanskje ikke er egnet til å skille autofiksjon fra den selvbiografiske romanen, hopper dessverre Dix mer eller mindre over denne problemstillingen, og skriver i stedet om hvordan Doubrovsky påpeker et sosiologisk skille mellom sin egen form for selvbiografisk litteratur, som en litteratur skrevet av en “nobody” og den tradisjonelle, referensielle selvbiografien som følger Lejeunes pakt, og ifølge Doubrovsky er skrevet av en “somebody”.<sup>97</sup> Dix vender heller ikke tilbake til spørsmålet om hva han mener skiller autofiksjon fra den selvbiografiske romanen når det ikke vises til den konvensjonelle definisjonen av autofiksjon, men argumenterer heller videre for hvordan autofiksjon skiller seg fra den tradisjonelle selvbiografien gjennom litterære eksperimenter: “[...] autofiction is a project of self-exploration and self-experimentation on the part of the author.”<sup>98</sup> Dix holder med andre ord fast ved at det er de identitetsutforskende og litterært eksperimenterende sidene ved autofiksjon som er definerende for sjangeren.

I den videre analysen av *Outline* følger jeg Missinnes eksempel og støtter meg til den konvensjonelle definisjonen av autofiksjon som et utgangspunkt for sjangeranalyse. Dette valget får fram en del nyanser i forholdet mellom referensialitet og fiksjon i *Outline* som det er viktig å belyse. Jeg holder imidlertid også en knapp på at det selveksperimenterende aspektet ved autofiksjon, som Dix så tydelig framhever som karakteristisk for sjangeren, er en viktig årsak til at *Outline* betegnes som autofiksjon i resepsjonen. Det eksperimenterende forholdet mellom litterær form og identitet i *Outline* leder til sist fram til min tolkning av romanen som en *metaselvbiografi*.

## **2.2. Outline som metaselvbiografi**

Ut fra den konvensjonelle definisjonen av autofiksjon virker det enkelt å slå fast at *Outline* ikke er autofiksjon. Tvert imot innstifter *Outline* det som Lejeune kaller for en fiksjonell pakt: det hersker ikke navnelikhet mellom forteller, hovedperson og protagonist og verket beskrives som “fiction” i parateksten.<sup>99</sup> I innledningen påpekte jeg at det har blitt etablert et

---

<sup>96</sup> Dix, “Introduction: Autofiction in English: The Story so Far”, 3.

<sup>97</sup> Ibid.

<sup>98</sup> Ibid., 4.

<sup>99</sup> Cusk, *Outline* (London: Faber&Faber Ltd., 2018), paratekst.

“selvbiografisk felt” rundt *Outline* ved resepsjonens vektlegging av de mange likhetene og parallellene mellom Cusks memoarbøker og *Outline*. I “Autobiographical Novel” forklarer Missinne at en romans selvbiografiske felt i tillegg til slike transtekstuelle referanser også består av referensielle tegn i teksten selv. Slike referensielle indikasjoner kan være navneallusjoner mellom forfatteren og karakterer i romanen, likheter i alder, kjønn, yrke, hjemsted, religiøs tilhørighet, sosialt miljø osv.<sup>100</sup> Leserens forkunnskaper spiller en viktig rolle for at slike referanser skal fungere.

I *Outline* er det flere referensielle indikasjoner i spill i tillegg til det transtekstuelle forholdet til memoarbøkene, som danner det selvbiografiske feltet rundt romanen. Vi skal komme nærmere innpå de mange parallellene mellom memoarbøkene og *Outline* i 3. og 4. kapittel. I det følgende nøyer jeg meg derfor med å påpeke de mest sentrale selvbiografiske referansene mellom forfatteren Cusk og Faye, som danner utgangspunkt for fordoblingen mellom den historisk-biografiske forfatteren og hovedpersonen i *Outline*.

I artikkelen i *The New Yorker* som jeg omtalte i innledningen, kan vi f.eks. lese dette om perioden i Cusks liv etter den stormfulle mottagelsen av memoarboken *Aftermath*: “A teaching job kept her afloat financially. When she returned to her vocation, in 2013, she was “another writer,” and a consciously “obscured” one.”<sup>101</sup> Ekstra interesserte lesere kan ved et raskt Google-søk få bekreftet at den relativt nyskilte forfatteren Rachel Cusk faktisk holdt et skrivekurs i Aten i juni 2013, sommeren før *Outline* ble utgitt.<sup>102</sup> Historien i *Outline* om den nyskilte forfatteren Faye som holder et sommerkurs i skrivekunst i Aten, innebærer med andre ord en lett tilgjengelig referanse til Cusks virkelige liv. Helt i begynnelsen av romanen forklarer Faye at også hun, i likhet med Cusk, først og fremst underviser av økonomiske årsaker: “Teaching was just a way of making a living [...]”.<sup>103</sup> I romanen blir også Faye ved et tilfelle omtalt som katolikk<sup>104</sup>, en religiøs tilhørighet som hun deler med forfatteren Cusk. Det er også verdt å nevne at Faye i likhet med Cusk har to tenåringsbarn, selv om Cusk har døtre mens Faye har sønner.

Vi kan imidlertid forestille oss en leser som verken kjenner til Cusks liv eller resepsjonen, men som fordomsfritt plukker med seg *Outline* i bokhandelen eller i bibliotekshylla. I en slik

---

<sup>100</sup> Missinne, “Autobiographical Novel”, 465.

<sup>101</sup> Thurman, Judith. “Rachel Cusk Gut-Renovates the Novel”.

<sup>102</sup> British Council, “Athens International Creative Writing Summer School 2013”. Lest: 23.09.2020.

<sup>103</sup> Cusk, *Outline* (London: Faber&Faber Ltd., 2018), 18.

<sup>104</sup> Ibid., 94.



situasjon er det ikke sikkert at det etableres et selvbiografisk felt rundt lesningen, all den tid et slikt felt er avhengig av leserens forkunnskaper for å fungere. Det finnes likevel selvbiografiske indikasjoner som også kan fungere hos en fordomsfri leser. Den mest umiddelbare referansen er likheten som etableres mellom Cusk og Faye ved at de begge er kvinner og at de begge er forfattere. I tillegg har romanen jeg-forteller, noe som også skaper en opplevelse av mindre avstand mellom forfatter og forteller. Muligheten for å forveksle Cusk og Faye forsterkes i så henseende ved at Faye ikke nevnes ved navn før langt ut i romanen.<sup>105</sup> I baksideteksten til Faber&Fabers pocketutgave er det i tillegg gjort et poeng ut av å ikke benevne hovedpersonen – Faye blir bare omtalt som “a novelist teaching a course in creative writing”.<sup>106</sup> Disse likhetene er referensielle virkemidler som indikerer en selvbiografisk dimensjon i romanen uavhengig av både resepsjonen og memoarbøkene. Samtidig er disse indikasjonene såpass vage at leseren fint kan overse dem.

Vi ser at hvis vi følger den konvensjonelle definisjonen av autofiksjon, så svarer *Outline* på mange måter bedre til benevnelsen selvbiografisk roman, enn autofiksjon. Det er nærliggende å lese *Outline* som en selvbiografisk roman som gjennom utstrakt bruk av referensialitet etablerer et selvbiografisk og selvrefererende felt rundt verket som et litterært virkemiddel. Romanens referensialitet er imidlertid såpass leseravhengig for å fungere, at romanen lett kan leses som en rein fiksjonsroman. Dette siste aspektet plasserer tilsynelatende *Outline* på ytterligere avstand fra den konvensjonelle forståelsen av autofiksjon som en sjanger hvor sammenfallet mellom forfatternavnet, forteller og protagonist er det mest definerende.

Samtidig finnes det eksperimenterende sider ved *Outline* som gjør at den har mye til felles med det spesifikt identitetsutforskende som Dix framhever som karakteristisk for autofiksjon. I det omtalte kapittelet fra *Autofiction in English* hvor *Outline* utgjør et eksempel, framholder Meg Jensen at *Outline* skriver seg inn i en bølge av engelskspråklig litteratur som har til felles at de er: “[...] autobiographical, fictive and fictionalized [...]” og samtidig “[...] articulates the aesthetic of the discourse used to debate between the individual and the system [...]”.<sup>107</sup> Disse estetiske egenskapene fører ifølge Jensen til en engelskspråklig form for selvbiografi som har mer til felles med den franske, autofiksjonelle tradisjonen etter Doubrovsky enn

---

<sup>105</sup> Nærmere bestemt på side 211.

<sup>106</sup> Cusk, *Outline* (London: Faber&Faber Ltd., 2018), paratekst.

<sup>107</sup> Jensen, “How Art Constitutes the Human: Aesthetics, Empathy and the Interesting in Autofiction”, 66.

andre former for vestlig, selvbiografisk fiksjonslitteratur som har mer til felles med den tradisjonelle og mer teleologiske *Bildungsromanen*.<sup>108</sup>

I denne oppgaven argumenterer jeg for at *Outline* eksperimenterer med litterær form for å skape en alternativ identitetskonstruksjon basert i *erfaringen* på bekostning av etablerte diskurser og narrative konvensjoner. De litterære virkemidlene som benyttes er i hovedsak selvbiografiske referanser, ulike nivåer av selvspeiling (narrativ repetisjon, fordoblinger, transtekstualitet, metafiksjon og metapoesi) og svak narrativitet. Formeksperimentene leder til at *Outline* etter mitt syn har fellestrekk med autofiksjonen selv om den ikke oppfyller sjangerdefinisjonen. Romanen ligner mest en selvbiografisk roman, men har mye til felles med de litterære identitetsundersøkende- og identitetskonstruerende prosjektene som karakteriserer Doubrovskys autofiksjon. Et tilleggsmoment i sjangeranalysen følger av at romanen, som nevnt, også kan leses som en rein fiksjonsroman.

Ifølge Christiane Struth er slike grenseposisjoner som de jeg har skissert overfor, karakteristiske for metaselvbiografien: “Thus, an important feature of metaautobiography [sic] is that it can often be simultaneously read as an autobiographical, a biographical and/or a fictional work.”<sup>109</sup> I artikkelen “Metaization and Self-Reflexivity” framhever Janine Hauthal at metaselvbiografier spesielt reflekterer over hvordan den tradisjonelle selvbiografiske narrative formen er et uttrykk for foranderlige og kulturelt gitte måter å tenke på.<sup>110</sup> Her gjenkjenner vi *Outlines* kritikk av narrative strukturer som masterplottet og den lineære selvframstillingen. Hauthal forklarer også at selv om metaselvbiografier stiller spørsmålstegn ved om det i det hele tatt er mulig å framstille et liv på en autentisk måte gjennom historiefortelling og narrativ form, så produserer samtidig metaselvbiografier gjennom nyskapende formgrep, alternative muligheter for selvframstilling og identitetskonstruksjon.<sup>111</sup> En slik forståelse passer godt til *Outlines* identitetsprosjekt som handler om å skape samklang mellom selvframstilling og (kvinnelig) identitetsfølelse gjennom en alternativ, narrativ form.

*Outlines* sjangermessige hybriditet et sted mellom selvbiografisk roman og autofiksjon, i kombinasjon med at narrativ form i selvframstillingen gjøres til en grunntematikk og et metanivå over romanen gjennom tittelens to betydninger, leder til at jeg mener at *Outline* er en form for metaselvbiografi hvor selvbiografiske konvensjoner utfordres i en litterær og

---

<sup>108</sup> Ibid.

<sup>109</sup> Struth, “Metaautobiography” (2019), 637.

<sup>110</sup> Hauthal, “Metaization and Self-Reflexivity as Catalyst for Genre Development: Genre Memory and Genre Critique in Novelistic Meta-Genres” (2013), 94.

<sup>111</sup> Ibid.

eksperimentell framstilling av identitet. I neste del skal vi undersøke et grunnleggende virkemiddel i dette prosjektet – selvspeilingen som er et resultat av litterære fordoblinger og motivisk og tematisk repetisjon i romanen, men også mellom *Outline* og Cusks selvbiografiske memoarbøker. I det første kapittelet av del 2 undersøker vi de mange selvreferensielle og selvspeilende fordoblingene i romanen, mens vi i de to siste kapitlene i oppgaven undersøker transtekstualiteten mellom *Outline* og memoarbøkene.

## **Del 2: Litterær analyse**

### **Kapittel 3: En selvspeilende struktur og litterære fordoblinger**

I dette kapittelet skal jeg analysere de mange fordoblingene i *Outline*. Jeg skal også gi en analyse av den uklare grenseoppgangen mellom førstepersons- og tredjepersonsfortellere i romanen, et virkemiddel som jeg argumenterer for at er en variant av svak narrativitet.

Formålet med analysen er å vise hvordan romanens selvspeilende<sup>112</sup> struktur i kombinasjon med svak narrativitet, fører til at diskursen løsriver seg fra karakterene og framstår som en egen stemme. Denne stemmen utgjør en liminal grenseoppgang i romanen. Jeg tolker den liminale stemmen som et uttrykk for den (meta) selvbiografiske skriften i *Outline*, en skrift som etterligner *erfaringen*.

I forrige kapittel så vi hvordan referanser mellom den historisk-biografiske forfatteren Rachel Cusk og hovedpersonen i *Outline* er egnet til å skape en usikkerhet rundt hvor grensen går mellom de to størrelsene. Den uklare grenseoppgangen mellom selvbiografi og fiksjon skaper en form for litterær karakter som Hannah Vincent i sin doktorgrad kaller for en *proxy* eller en litterær stedfortreder: “[...] a writer creates an object or a surrogate and the extent to which she ‘imaginatively fills’ this figure with herself is what constitutes her creative process.”<sup>113</sup> Ifølge Vincent er formålet med en proxy å skape en litterær figur som tillater forfatteren å “[...] ‘own’ one’s experience and maintain a relationship with the truth of that experience

---

<sup>112</sup> Når jeg bruker begrepet selvspeilende i dette kapittelet sikter jeg til referensielle paralleller mellom den historisk-biografiske forfatteren Rachel Cusk, hovedpersonen Faye og de andre karakterene i romanen. Jeg sikter også til fordoblingene som oppstår mellom de ulike karakterene innad i romanen, som både er av mimetisk, motivisk og tematisk karakter. De transtekstuelle selvbiografiske referansene mellom memoarbøkene og *Outline* utgjør også en speil- og fordoblingseffekt i romanen(e). Til sist er metafiksjonelle referanser mellom *Kudos* og *Outline* også et aspekt som bidrar til den selvspeilende effekten.

<sup>113</sup> Vincent, *Weaning as a Creative and Critical Reading* (2018), 32-33.

[...]”.<sup>114</sup> Samtidig sørger de fiktive elementene i selvframstillingen for at forfatteren har muligheter til å strekke seg utover seg selv gjennom en blanding av “selv” og “annethet”.<sup>115</sup> Dette aspektet ved stedfortrederen kan tolkes som en form for selvutvikling – forfatteren utvider sin selvforståelse (og identitet) gjennom den litterære eksperimenteringen som fiksjonen åpner for. Likevel er ikke litterær bruk av en selvbiografisk stedfortreder nødvendigvis et selvsentrert prosjekt. Vincent påpeker f.eks. hvordan fiksjonens undergravning av et absolutt “sannhetskrav” (i betydningen av at det som står skrevet i en roman som utnytter referensialitet som virkemiddel, skal være verifiserbart i en historisk-biografisk virkelighet) åpner opp for en fortolkningsprosess som også strekker en inviterende hånd ut mot leseren.<sup>116</sup>

I min fortolkning av fordoblingene i *Outline* støtter jeg meg til Vincent og forstår Faye som en selvbiografisk “stedfortreder”. Hun er altså en litterær figur som åpner for å bearbeide personlige erfaringer samtidig som hun beveger seg ut i noe fremmed og ukjent som verken forfatteren eller leseren har full kontroll over. Et interessant aspekt ved *Outline* er at Faye er langt fra den eneste stedfortrederen i romanen – alle de sentrale karakterene i romanen framstår som fordoblinger enten av Faye eller som selvbiografiske fordoblinger av den historisk-biografiske forfatteren.

Fordoblingene i romanen er sammensatt av mimetisk likhet mellom karakterene, av motivisk og tematisk repetisjon, og av transtekstuelle paralleller til Cusks selvbiografiske memoarbøker, spesielt den siste *Aftermath*. De mange fordoblingene i *Outline* danner en kompleks struktur. Ved hjelp av repetisjon beveger speilingene seg på “kryss” og “tvers” gjennom romanen, trilogien som helhet og memoarbøkene. F.eks. fortøner enkelte av fordoblingene seg som fordoblinger av Faye, men også som fordoblinger av en fordobling gjennom likheter som de ikke deler med Faye. En karakter kan derfor både være en fordobling av Faye ved repetisjon av aspekter som kan knyttes til hovedpersonen, men også være fordobling av en fordobling gjennom repetisjon av aspekter som karakterene deler med hverandre, men *ikke* med Faye. Noen av karakterene framstår også (i likhet med Faye) som selvbiografiske fordoblinger gjennom transtekstuelle paralleller til Cusks memoarbøker. Slike selvbiografiske fordoblinger vil ikke være synlige for lesere som ikke kjenner memoarbøkene. Flere – eller alle disse nivåene av speiling – opptrer også gjerne i kombinasjon med hverandre

---

<sup>114</sup> Ibid.

<sup>115</sup> Ibid., 33.

<sup>116</sup> Ibid., 28.

hos de ulike karakterene. Som det framgår av det foregående, så innebærer det å kartlegge alle speilingene og fordoblingene utlegninger, eksempler og sitater fra mange ulike deler av romanen(e) og memoarbøkene. For å unngå at tolkningen og eksemplene blir for omfattende har jeg derfor valgt å sette søkelys på tekststeder som fungerer illustrerende for hvordan speilingene i *Outline* oppstår, samtidig som disse tekststedene peker på sentrale tematiske aspekter ved romanen og for min problemstilling. For å illustrere kompleksiteten i den selvspeilende strukturen skal jeg imidlertid analysere fordoblingen Ryan i forbindelse med analysen av fordoblingen mellom Faye og Naboen. Analysen av Ryan vil utgjøre en avsporing fra hovedsporet i analysen, men fungerer som et illustrerende eksempel på en fordobling som rommer mange ulike nivå av speiling i *Outline* (trilogien) og utdyper dermed min påstand om speilstrukturens kompleksitet.

Et tilleggsaspekt som gjør det hensiktsmessig å prioritere i forhold til hvilke speilinger jeg konsentrerer meg om, er at ingen av fordoblingene (unntatt Faye som er hovedperson) fortøner seg som privilegerte i forhold til de andre – speilingene framstår som likeverdige forsterkninger av de motivene og temaene som repeteres gjennom romanen(e) og memoarbøkene. Vi skal se at det er innholdet som repeteres som er det sentrale, ikke karakterene repetisjonen formidles gjennom. Vi begynner analysen av fordoblingene i romanen med en presentasjon av den første fordoblingen, karakteren som bare kalles for Naboen.

### **3.1. Fly-scenen**

Naboen er en karakter som vi møter for første gang i *Outlines* første kapittel, hvor han er Fayes sidepassasjer på flyet (derav navnet).<sup>117</sup> Ved første øyekast har ikke denne karakteren noen påfallende likheter verken med den historisk-biografiske forfatteren Rachel Cusk, eller med hovedpersonen Faye. Naboen blir beskrevet som “[...] a small man in a pale linen suit, richly tanned, with a silver plume of hair.”<sup>118</sup> Han er greker, men flyr en del mellom Hellas og Storbritannia i forbindelse med jobb. Han er på ingen måte forfatter, i motsetning til Faye og flere av de andre karakterene, men er sannsynligvis en eller annen form for forretningsmann, selv om yrket hans ikke blir benevnt. Speilingen som finner sted mellom Faye og Naboen, og som gjør Naboen til en fordobling av Faye, bunner altså ikke i mimetisk likhet, men først og fremst i motivisk og tematisk repetisjon. Den motiviske og tematiske

---

<sup>117</sup> Første gang på side 6-7 og alle ganger etter: “[...] my neighbour [...]”, Cusk, *Outline* (London: Faber&Faber Ltd., 2018).

<sup>118</sup> *Ibid.*, 5.

repetisjonen det her er snakk om er knyttet til hvordan Faye og Naboen omtaler sine forhenværende ekteskap og skilsmisser på.

I begynnelsen av samtalen forklarer Faye at Naboen begynner å stille henne en rekke spørsmål, og leseren forstår ut fra svarene hennes at disse spørsmålene er av en personlig art. Samtalemønsteret med at en part stiller personlige spørsmål, mens den andre parten svarer, repeteres i bokens siste kapittel hvor Anne forteller Faye om sin egen samtale med sidepassasjeren på flyet fra Storbritannia til Aten. Repetisjonen av denne scenen fører til at begynnelse og slutt i *Outline* framstår som speilinger av hverandre. I tillegg fører den mimetiske repetisjonen mellom Naboen og Anne til at Naboen også er en slags fordobling av Anne (siden det er hun som stiller spørsmålene i fly-scenen i det siste kapittelet). Eksempelet med fly-scenen og Naboen og Anne peker på kompleksiteten i den selvspeilende strukturen i romanen som jeg redegjorde for innledningsvis.

Jeg skal nå utdype påstanden om denne kompleksiteten ved å analysere karakteren Ryan, som er en fordobling av Naboen og det selvbiografiske jeget i memoarboken *Aftermath*. Faye og Ryan deler visse mimetiske likheter i *Outline*, som selv om de er nokså tilforlatelige bidrar til å etablere en speileffekt mellom de to karakterene. Ryans rolle som fordobling av det selvbiografiske jeget i *Aftermath*, fører imidlertid til at han framstår som en markant fordobling av Faye, siden Faye også er en av fordobling av det selvbiografiske jeget i memoarboken. Dette forholdet mellom Ryan og Faye er imidlertid bare synlig for lesere som kjenner memoarbøkene. Ryan er med andre ord et eksempel på en fordobling av en fordobling gjennom aspekter mellom han og Naboen som disse to karakterene **ikke** deler med Faye, og han er også et eksempel på en selvbiografisk og transtekstuell fordobling i *Outline*, som ikke er synlige for lesere som ikke kjenner memoarbøkene. Til sist er Ryan et eksempel på metafiksjonell speiling i trilogien ved at innhold fra kapittel 2. i *Outline* blir kommentert av en karakter i *Kudos*. Denne metafiksjonelle speilingen peker innover i trilogien og skaper dermed kontinuitet mellom den første boka *Outline* og den siste boka *Kudos*, samtidig som metakommentaren også *peker ut* av trilogien og inn i en historisk-biografisk virkelighet ved å antyde at Faye er forfatteren av *Outline*.

### **3.1.1. Ryan**

Ryan er en karakter som leseren møter for første gang i kapittel 2. i *Outline*. Kapittelet omhandler en samtale mellom han og Faye på vei til og mens de drikker øl på en kafé i

sentrum av Aten. Ryan er også den eneste karakteren, unntatt Faye, som vi møter flere ganger i løpet av trilogien fordi han dukker opp igjen i den siste romanen *Kudos*. I det følgende skal jeg imidlertid konsentrere meg om hvordan Ryan fremstilles i *Outline* og om parallellen som finnes mellom Ryan og Cusks selvbiografiske memoarbøker, samt redegjøre for den metafiksjonelle kommentaren til Ryans fortelling i *Kudos*. Den metafiksjonelle referansen i *Kudos* tjener hovedsakelig som eksempel på speiling innad i trilogien som et helhetlig romanverk, men vi skal se at visse aspekter også gjør den til et eksempel på metafiksjonelle nivå i *Kudos* alene. Referansen styrker min framstilling av Faye som en selvbiografisk proxy, og den peker til sist på et fenomen i *Kudos* som jeg drar veksler på i neste kapittel om memoarbøkene, nemlig at *Kudos* inneholder flere metafiksjonelle kommentarer til *Outline* (trilogien).

I likhet med Faye er Ryan skriveleer på sommerkurset, og de underviser den samme gruppen, men på forskjellige dager. Denne likheten utgjør en mimetisk parallell mellom de to karakterene. I kapittel 2. er det for det meste Ryan som har ordet. Samtalen dreier seg rundt kjærlighet- og familieliv, Ryans barndom og oppvekst, og livet med skriveingen. Det er en anekdote fra Ryans kjærlighetsliv som gjør Ryan til en fordobling av Naboen. Denne fordoblingen er motivisk/tematisk.

I det første kapittelet som omhandler Fayes samtale med Naboen, gjenforteller Faye hvordan Naboen forklarer at han selv har levd et rastløst og urolig liv etter at han skilte seg fra sin første kone, mens ex-kona for han fortøner seg som om hun har forblitt den samme: “[...] he sees at a distance his home – **his wife – standing there, essentially unchanged**, but belonging to other people now.”<sup>119</sup> I svært lignende ordelag omtaler Ryan forholdet mellom seg selv og sin ex-kjæreste i kapittel 2.: “[...]even though she’s [ex-kjæresten] forty years old it strikes Ryan that **she is unchanged, that she is more or less exactly the same as she was at twenty-three**. And there’s him with his wife and his kids and his house in Dublin, a different man in every way.”<sup>120</sup> Likheten som etableres her mellom Naboen og Ryan, er et eksempel på at fordoblinger deler aspekter med hverandre som de **ikke** deler med Faye. I det følgende skal vi imidlertid se at Ryan i tillegg til å være en fordobling av Naboen også utgjør en parallell til forordet i *A Life’s Work*, og at vi gjennom denne repetisjonen kan forstå Ryan som en fordobling av det selvbiografiske jeget i Cusks memoarbok *Aftermath*. Ryan og Faye er til sist speilinger av hverandre gjennom at de begge er fordoblinger av dette selvbiografiske

---

<sup>119</sup> Ibid., 24-25. Min utheving.

<sup>120</sup> Ibid., 44. Min utheving.

jeget. Jeg skal nå redegjøre for denne selvbiografiske og transtekstuelle parallellen, før jeg til sist i dette underkapittelet greier ut om den metafiksjonelle referansen som oppstår i *Kudos*.

Det er paralleller mellom litteratursynet som formidles i forordet i *A Life's Work* og hvordan Ryan omtaler sin egen skriving i *Outline* som setter fordoblingen mellom Ryan og det selvbiografiske jeget i *Aftermath* i bevegelse. I forordet til *A Life's Work* uttrykkes det nemlig et syn på at litteratur er noe som skapes ut av erfaringer av motsetningsfylte inntrykk og ambivalens.<sup>121</sup> Vi skal komme nærmere tilbake til dette litteratursynet i kapittel 3., foreløpig er det synet på at litteratur og ambivalens er tilknyttede fenomener, som er det sentrale. Under samtalen med Faye forteller nemlig Ryan at hans egen skriving er et resultat av nettopp ambivalens og motsetningsfylte inntrykk: “[...] if there’s one thing I know it’s that writing comes out of tension, tension between what’s inside and what’s outside.”<sup>122</sup>

I *Aftermath* beskriver det selvbiografiske jeget en indre tilstand som ligger tett opp til den type spenning og trykk mellom innside og utside som Ryan beskriver i *Outline*: “It is quiet [in my surroundings], but there is a clamour in my head. I feel charged with tension, as the sky is charged with electricity before a storm; I feel the approach of some great disturbance.”<sup>123</sup> Med bakgrunn i disse tekstplasseringene kan lesere som kjenner memoarbøkene og *Outline* (trilogien) lett forestille seg at den spenningen mellom forfatterens ytre og indre verden som beskrives i *A Life's Work*, *Outline* og *Aftermath* har resultert i de nevnte litterære verkene. Uavhengig av hva leseren eventuelt forestiller seg, er imidlertid likhetene mellom memoarbøkene og *Outline* illustrerende for parallellene, transtekstualiteten og fordoblingene som er med på å skape den speilende strukturen i *Outline* (trilogien). I det følgende skal jeg redegjøre for enda et nivå av speiling som kan knyttes til Ryan, nemlig metafiksjonelle nivå mellom *Outline* og *Kudos*.

Den metafiksjonelle referansen som omhandler Ryan og som jeg nå skal greie ut om, finner vi i *Kudos* i en samtale hvor Faye blir intervjuet av en ung journalist. I løpet av samtalen bringer journalisten opp lett gjenkjennelige deler av innholdet i det Ryan forteller om seg selv og oppveksten sin til Faye i *Outline*. Den metafiksjonelle referansen er et eksempel på en metakommentar som spiller på leserens kunnskaper om *Outline* og som samtidig peker ut av romanverket og inn i den historisk-biografiske virkeligheten. Journalisten snakker nemlig til Faye som om det er hun som har skrevet og er forfatteren av *Outline*. Metakommentaren styrker dermed min fortolkning av Faye som en selvbiografisk proxy, og eksemplifiserer den

---

<sup>121</sup> Cusk, *A Life's Work* (3 utgave. London: Faber&Faber Ltd., 2019), 1.

<sup>122</sup> Cusk, *Outline* (London: Faber&Faber Ltd., 2018), 47.

<sup>123</sup> Cusk, *Aftermath* (2 utgave. London: Faber&Faber Ltd., 2019), 121.



utydelige grenseoppgangen mellom historisk-biografisk virkelighet og fiksjon som preger trilogien. Samtidig er referansen også et eksempel på metafiksjonelle og metatekstuelle nivå av speiling innad i trilogien. Som nevnt spiller kommentaren på innhold som leseren kanskje husker og gjenkjenner fra kapittel 2. i *Outline*, og det er derfor nødvendig å presentere scenen i *Outline* som det henvises til i *Kudos* først, før jeg redegjør for selve metakommentaren.

Under samtalen med Faye i *Outlines* kapittel 2. beskriver Ryan hvordan sola i Aten har en positiv effekt på ham: “He didn’t mind the heat, he said – in fact he was enjoying it. He felt like years of damp were drying out.”<sup>124</sup> Vanndampen som Ryan snakker om her, viser til barndommen og oppveksten hans på den irske landsbygda: “If you opened a cupboard in his parents’ house, as often or not there’d be water running down the back of it.<sup>125</sup>[...] He remembered the feeling of estrangement from his own body, as it laboured in the damp, spore-ridden climate of the house[...].”<sup>126</sup> Den metafiksjonelle referansen oppstår når journalisten som intervjuer Faye i *Kudos* sier som følgende til henne:

I wonder, [...] if you have ever thought of what it would be like to live in the sun. **I got the idea from your book, he added. One of the characters talks about how he has lived his whole life in the rain and the cold, and how being in the sun has changed his character.**<sup>127</sup>

I journalistens beskrivelse av en av karakterene i Fayes bok i denne passasjen fra *Kudos*, er det lett å gjenkjenne Ryans beskrivelse av sin egen barndom i regnet og kulda i Irland fra *Outline*. Når journalisten forklarer at det å være i sola har forandret den litterære karakteren, kan det være at det pekes på hvordan Ryan i *Outline* beskriver at det å være i sola får han til å føle at “flere år med indre fuktighet tørker opp”<sup>128</sup> (noe som jo ville være en karakterforandring). Jeg mener imidlertid at denne siste kommentaren fra journalisten også utgjør en metafiksjonell og tekstintern henvisning til *Kudos* alene som styrker indikasjonen om at karakteren i Fayes bok som journalisten snakker om, er Ryan i *Outline*.

Når Ryan dukker opp igjen på nytt i *Kudos* som Fayes samtalepartner, har han nemlig gjennomgått en transformasjon eller karakterforandring:

I could see that you didn’t recognise me for a second there, [Ryan] said to me [...]. As a matter of fact it happens all the time so don’t worry about it. I’ve got used to the

---

<sup>124</sup> Cusk, *Outline* (London: Faber&Faber Ltd., 2018), 32.

<sup>125</sup> Ibid., 33.

<sup>126</sup> Ibid., 38.

<sup>127</sup> Cusk, *Kudos* (London: Faber&Faber Ltd., 2019), 199. Min utheving.

<sup>128</sup> I oversettelsen av det engelske sitatet har jeg støttet meg til Agnete Øyes norske oversettelse av *Outline*. Sitatet i den norske utgaven av romanen *Omriss*, går som følger: “Han [Ryan] kjente det som flere års fuktighet tørket opp.” Cusk, *Omriss*, overs. Øye, (Oslo: Gyldendal, 2018), 30.

change [...] but I know it's a shock to folk who haven't seen me in a while. I came across some old photos the other day and I could barely recognize myself, so I know how it feels.<sup>129</sup>

På tross av den gjennomgripende transformasjonen han har gjennomgått, er Ryan likevel fortsatt en fordobling av Naboen ved at han bærer de samme klærne som Naboen gjør i *Outlines* første kapittel: “[Ryan] was wearing a pale linen suit [...]”.<sup>130</sup> Vi ser her at journalistens kommentar om Fayes litterære karakters forandring, kan tolkes i lys av både *Outline* og *Kudos*, men at det uansett finnes sterke indikasjoner i teksten på at karakteren journalisten henviser til er Ryan.

Den metafiksjonelle referansen mellom *Kudos* og *Outline* indikerer at den historisk-biografiske forfatteren Rachel Cusk og Faye er samme person, og er et eksempel på den selvreferensielle speileffekten som utgjør et sentralt virkemiddel i *Outline* (trilogien). Den metafiksjonelle kommentaren styrker også min fortolkning av Faye som en selvbiografisk proxy, og sjangerplasseringen av *Outline* som (meta)selvbiografisk roman. Eksempelet med Ryan, både i hans rolle som fordobling av Naboen (men ikke av Faye), som fordobling av Faye gjennom mimetisk repetisjon og gjennom hans rolle som fordobling av det selvbiografiske jeget i *Aftermath*, og til sist som utgangspunkt for en metafiksjonell kommentar som både peker inn i trilogien som helhetlig romanverk og ut av fiksjonen, er illustrerende for kompleksiteten i den selvspeilende strukturen i *Outline* (trilogien). Etter denne analytiske avstikkeren vender vi nå tilbake til hovedsporet i analysen, hvor jeg analyserer den første fordoblingen mellom karakterer i romanen, nemlig den mellom Faye og Naboen.

### **3.2. Fordoblingen mellom Faye og Naboen**

Vi vender nå tilbake til hovedsporet i analysen og den første fordoblingen i *Outline*, som oppstår mellom Faye og Naboen. I den første samtalen mellom dem, som finner sted under fly-overfarten til Aten, forteller Faye Naboen at hun nettopp har flyttet inn til London etter å ha solgt familiens hus i forbindelse med skilsmissem. Hun utdyper: “It was impossible, [I said in response to his question], to give the reason why the marriage had ended: among other things a marriage is a system of belief, a story [...]”.<sup>131</sup> Faye forteller altså Naboen at hun ikke

---

<sup>129</sup> Cusk, *Kudos* (London: Faber&Faber Ltd., 2019), 113.

<sup>130</sup> Ibid., 111.

<sup>131</sup> Cusk, *Outline* (London: Faber&Faber Ltd., 2018), 12.

kan gi noen forklaring på hvorfor hun og ektemannen skiltes, og hun formidler et syn på at ekteskapet er en trodiskurs og en fortelling – en slags fiksjon. Noen få sider senere omtaler Naboen sitt første ekteskap og sin første skilsmisse i lignende ordelag:

Like the loose stich that causes the whole garment to unravel, **it was hard to piece back this chain of events** to its original flaw [...], it seemed to him now that that life [det første ekteskapet] had been lived almost unconsciously, **that he had been lost in it, absorbed in it as you can be absorbed in a book, believing in its events and living entirely through and with its characters.**<sup>132</sup>

Effekten av denne motiviske (ekteskapet som et trossystem, en slags fiksjon) og tematiske (umuligheten av å fastslå årsaken til skilsmissen) repetisjonen er at Faye og Naboen i disse passasjene framstår som samme stemme, samtalen mellom dem fortøner seg som en reflekterende monolog hvor de samme observasjonene og poengene gjentas, bare med litt forskjellig ordlyd. Fordoblingen mellom Faye og Naboen bidrar også til universaliseringen av feminitet i romanen: speilingene i romanen er kjønnsuavhengige, det er den samme stemmen som forteller, men denne stemmen har gjennom sitt utgangspunkt i romanens selvbiografiske stedfortreder en kvinnelig subjektstposisjon.

Repetisjonen av ekteskapsmotivet som en “fortelling” eller fiksjon, formidler også en grunntematikk i *Outline*: Bevegelsen mellom å leve på “innsiden” av fiksjonserfaringen, i betydningen av å være oppslukt av den, og å leve på “utsiden” av den samme erfaringen, når man slutter å tro på dens autenticitet. Temaet behandles videre i flere kapitler, blant annet i kapittel 4. som vi nå skal kikke nærmere på, hvor Faye har blitt med Naboen på båttur utenfor Aten.

Etter å ha vært en stund på vannet, ankrer Faye og Naboen opp for å svømme. Like bortenfor observerer Faye en annen båt som består av en familie med en baby og to litt eldre barn. Faye blir sittende og betrakte familien, og observasjonen får henne til å reflektere på følgende vis:

When I looked at the family on the boat, I saw a vision of what I no longer had: I saw something in other words, that wasn't there. Those people were living in their moment, and though I could see it I could no more return to that moment than I could walk across the water that separated us. And of those two ways of living – living in the moment and living outside it – which was the more real?<sup>133</sup>

Spørsmålet som Faye stiller seg selv på slutten av dette sitatet tas opp igjen i kapittel 5., hvor hun spiser middag sammen med karakteren Paniotis, en forlagsmann og selvbiografisk forfatter som er en fordobling av Naboen, Faye, Anne og Cusks selvbiografiske jeg i

---

<sup>132</sup> Ibid., 16. Min utheving.

<sup>133</sup> Ibid., 75.

*Aftermath* (denne siste parallellen vil bli tydelig i delkapittelet om *Aftermath* i kapittel 4.) Paniotis er både en mimetisk og motivisk/tematisk fordobling av Naboen, Anne og Faye. I likhet med Naboen blir han beskrevet som liten og tynn.<sup>134</sup> Framhevingen av Paniotis som spinkel og liten utgjør også en parallell til hvordan Anne forteller Faye at hun har gått drastisk ned i vekt etter voldshendelsen hun ble utsatt for, og hvordan bekjente hun møter har det med å fortelle henne at hun er i ferd med å forsvinne.<sup>135</sup> Anne og Paniotis deler også yrke – de er begge forfattere. I tillegg til disse mimetiske likhetene mellom Paniotis, Naboen og Anne deler disse tre karakterene med hverandre en motivisk/tematisk handlingstråd som repeteres gjennom romanen, som de ikke deler med Faye. Kort fortalt omhandler denne handlingstråden hvordan alle de tre karakterene ringer sine forhenværende ektefeller for å på den måten å motta en form for selv- og identitetsbekreftelse som deres respektive ex'er ikke lenger er i stand til å gi dem. En nærmere analyse av denne handlingstråden ville utgjøre nok en avsporing fra hovedsporet i analysen, og jeg nøyer meg derfor med denne korte presentasjonen.

Fordoblingen mellom Faye og Paniotis er både mimetisk (tilknytningen til litteraturen), og motivisk/tematisk. I kapittel 5. er det Paniotis som forteller Faye om hvordan han i kjølvannet av sin egen skilsmisse observerte Faye sammen med familien, mens hun fortsatt var gift: “You seemed so happy with your family, so complete, it was an image of how things ought to be.”<sup>136</sup> Paniotis spør Faye om hun husker at han tok et bilde av henne og familien denne dagen, og det er måten hun svarer ham på som utgjør den første speilende refleksjonen mellom disse to karakterene: “I told him that his taking a photograph was, in fact, the thing that stood out in my mind from that day. [...] **It marked some difference between him and me, in that he was observing something while I, evidently, was entirely immersed in being it.**”<sup>137</sup> Her repeterer Faye sine egne refleksjoner fra kapittel 4. hvor hun observerte familien på båten, men situasjonen er “speilvendt”. I episoden i kapittel 4. var det Faye som observerte familien fra utsiden, mens de framsto for henne som “oppslukt” i sitt øyeblikk. I hendelsen som omtales i kapittel 5. er det Faye som “lever i sitt øyeblikk”, og Paniotis som observerer dette øyeblikket fra utsiden. Paniotis i fortiden, slik Faye oppfatter han, blir en refleksjon av Fayes nåtid i romanens diegetiske nivå, selv om det altså ikke er Paniotis selv som beskriver seg på en måte som speiler Faye, slik tilfellet var med Naboen. Speilingen

---

<sup>134</sup> Ibid., 92.

<sup>135</sup> Se innledningen i oppgaven s. 11.

<sup>136</sup> Ibid., 92.

<sup>137</sup> Ibid., 94. Min utheving.

mellom Faye og Paniotis er likevel et eksempel på den samme effekten: repetisjonen av et bestemt motiv eller tema fører til at grensen mellom Faye og de andre karakterene utviskes: diskursen snakker med én “stemme”. Det finnes flere speilende paralleller mellom Faye og Paniotis som vi skal komme tilbake til seinere i oppgaven.

I slutten av kapittel 5. følger Paniotis Faye til leiligheten hun låner av en annen forfatter mens hun er i Aten, og Faye får “svar” på spørsmålet om autentisitet hun stilte seg i kapittel 4. Ved inngangsdøren tar Paniotis opp bildet han tok den gangen av Faye og familien og trykker bildet insisterende i hånden hennes samtidig som han sier: “It remains your truth [...] whatever has happened. Don’t be afraid to look at it”.<sup>138</sup> Svaret på spørsmålet Faye stilte seg i kapittel 4., om hvorvidt det mest autentiske eller virkelige er å leve på “innsiden” av familiens historie eller på “utsiden” av den, er altså at det er muligheten av begge situasjonene som utgjør det autentiske, virkelige eller “sanne”. Selv om de to “fortellingene” tilsynelatende undergraver hverandre, så omfatter det menneskelige slike motsetningsfylte erfaringer. Dette poenget peker på et av hovedargumentene i denne oppgaven, nemlig at *Outline* kritiserer selvforståelser formet rundt en mer lineær og entydig struktur. Slike selvforståelser vil “komme til kort” overfor den typen ordinære, men likevel motsetningsfylte erfaringer som *Outline* tematiserer. Individet som beveger seg gjennom tiden beveger seg også gjennom det liminale – mellom ulike ytterpunkter. *Outlines* metaselvbiografiske form er et forsøk på å gi form til motsetningsfylte erfaringer, å skape en struktur for selverkjennelse som er “svak” nok, og dermed fleksibel nok, til å romme ytterpunktene.

Fortellerstemmen i romanen som ved repetisjon beveger seg gjennom og overskrider karakternivået i romanen, utgjør en slik svak narrativ struktur. Stemmens “liminalitet” – inntrykket den inngir av å binde sammen de ulike karakterene i én størrelse etter hvert som den beveger seg mellom ulike nivåer av speiling – forsterkes gjennom en utydelig grenseoppgang mellom førstepersons- og tredjepersonsfortellere. I kombinasjon med mimetisk, motivisk og tematisk repetisjon utgjør denne utydeligheten en “svakhet” i romanens narrative oppbygging, som vi nå skal undersøke nærmere.

### **3.3. Fortelleren i *Outline***

---

<sup>138</sup> Ibid., 131.

Faye er hovedperson og førstepersonsforteller i *Outline*. Hun befinner seg både på et ekstradiegetisk nivå i diskursen fordi diskursen er etterstilt (fortalt i grammatisk fortidsform), og på det diegetiske nivået som er historienivået (fabula) i romanen. Selv om Faye både er hovedperson i handlingen og førstepersonsforteller, er Faye tilsynelatende likevel ikke romanens hovedanliggende. Hun opplever ikke noe som kan karakteriseres som særlig dramatisk i løpet av romanen, og hun forandrer seg heller ikke nevneverdig. Fayes rolle som førstepersonsforteller, er først og fremst å gjenfortelle innholdet i de samtalene hun har med karakterene hun møter under oppholdet i Aten. Faye er derfor ikke en skarpt portrettert romankarakter med tydelige egenskaper, men framstår heller som en karakterer hvis primære funksjon er å *fortelle*.

Med bakgrunn i Fayes rolle som gjenforteller oppstår en effekt som er vanlig i førstepersonsfortellinger, men som er påtagelig i *Outline* – nemlig at førstepersonsfortelleren framstår som en tredjepersonsforteller. H. Porter Abbott skriver i *The Cambridge Introduction to Narrative*: “Regarding first-person narration, it is important to stress that it almost invariably includes third-person narration.”<sup>139</sup> Hvorvidt en førstepersonsforteller framstår som en tredjepersonsforteller eller ei, avhenger ifølge Porter Abbott av hvor ofte førstepersonsfortelleren refererer til seg selv.<sup>140</sup> I og med at Faye ofte inntar rollen som gjenforteller og derfor ikke refererer til seg selv, finner vi lange passasjer i *Outline* hvor Faye framstår som tredjepersonsforteller, som i dette eksempelet med fordoblingen Angeliki fra kapittel 5.:

The parts of life that are suffocating, Angeliki said, are so often the parts that are the projection of our parents own desires. One’s existence as a wife and a mother, for example, is something often walked into without question, as though we are propelled by something outside ourselves; while a woman’s creativity, the thing she doubts and is always sacrificing for the sake of other things – when she wouldn’t dream, for instance, of sacrificing the interest of her husband and son – has been her own idea, her own inner compulsion. While I was in Poland, she said, I vowed to develop a less sentimental view of life, and if there is something I regret in my novel, it is that the material circumstances of the characters are so comfortable.<sup>141</sup>

Gjenfortellingen av Angelikis historie fortsetter over fire sider uten at Faye refererer til seg selv eller markerer sin tilstedeværelse i det diegetiske nivået. Passasjer som denne utgjør mesteparten av diskursen i romanen. Faye inntar med andre ord rollen som

---

<sup>139</sup> Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative* (Storbritannia: Cambridge University Press, 2008), 71.

<sup>140</sup> Ibid.

<sup>141</sup> Cusk, *Outline* (London: Faber&Faber Ltd., 2018), 125.

tredjepersonsforteller i store deler av diskursen. I og med at Faye er førstepersonsforteller og deltager i handlingen, fortøner hun seg imidlertid ikke som en “allvitende” tredjepersonsforteller. Faye framstår heller som en observerende og refererende tredjepersonsforteller som registrerer og gjenforteller det som skjer i omgivelsene. Leseren får derfor inntrykk av at Faye nøytralt refererer det de andre karakterene forteller slik det ble fortalt. Den tilsynelatende objektiviteten som dette fortellergrepet inngir, ser jeg i sammenheng med passiviteten som Faye er blitt beryktet for i resepsjonen: Når Faye “trekker” seg tilbake i rollen som tredjepersonsforteller, åpner dette opp for at de andre karakterene får komme til orde med sine egne fortellinger.

I og med at diskursen er etterstilt er imidlertid ikke det refererende og objektive inntrykket av Fayes fortellerstil helt uproblematisk – alt som blir fortalt har nødvendigvis blitt filtrert gjennom Fayes fortellerstemme på det ekstradiegetiske nivået. Hennes opptreden som refererende tredjepersonsforteller innehar derfor en illusorisk kvalitet. Den refererende stilen fører til at det er lett for leseren å “glemme” at det er Faye som eier fortellerstemmen i romanen. En beslektet effekt som bidrar til å tilsløre fortellerstemmens opphav i *Outline*, oppstår når Fayes gjenfortellinger strekker seg over flere sider. I slike passasjer framstår karakteren(e) som Faye gjenforteller historien til, som førstepersonsforteller(e), og disse “nye” førstepersonsfortellerne kan på sin side også opptre som tredjepersonsfortellere (slik som Faye). Et eksempel på dette finner vi i fortsettelsen på Angelikis fortelling som jeg siterte fra over:

[...] I [Angeliki] was not jealous of the husband at all, but when she [en venn av Angeliki som heter Olga] spoke about her children, about the photograph of her they kept beneath their pillows, I realized I felt angry, as I used to feel angry with my sisters and my brother when our mother gave her attention to them. I was jealous of Olga's children; I didn't want them to love her in that way, to exert that power over her. I started to feel more sympathetic towards the husband, being treated like a car engine; and then she told me that for a period of time he had left, had left the family, unable to bear this lack of sentimentality any longer, and had gone and lived in a flat of his own. When he returned, they resumed their life as before. **Was she not angry with him, I said, for deserting her and leaving her to take care of the children alone? No, on the contrary, she was pleased to see him. We are completely honest with one another, she said, and so I knew when he came back that it was because he had accepted the way things were.**<sup>142</sup>

Hele dette sitatet illustrerer forholdet jeg har beskrevet ovenfor, men jeg har uthevet setninger som er spesielt illustrerende. Effekten av den glidende fortellerstemmen er beslektet med

---

<sup>142</sup> Ibid., 126-127. Min utheving.

speileffekten som oppstår gjennom repetisjon: de ulike karakterene i romanen smelter sammen og fortøner seg som en selvstendig fortellerstemme. Inspirert av McHales syn på at en utydelig fortellerstemme er en form for svak narrativitet, tolker jeg fortellerteknikken i *Outline* som svak narrativitet. Dette bunner i at fortellerteknikkens primære funksjon og effekt er å svekke leserens bevissthet om fortellerstemmens opphav.

Fortellerens *identitet* i *Outline* tilsløres gjennom diskursens veksling mellom ulike karakterer som opptrer både som førstepersons- og tredjepersonsfortellere. Leseren kan bli forvirret i spørsmålet om det er Faye som er forteller eller om det er en av de andre karakterene. Likevel er det ikke vanskelig å følge med i de ulike historiene som blir fortalt. Derfor kan leseren også få en opplevelse av at det kanskje *ikke spiller noen rolle* hvem som forteller. Et slikt inntrykk svekker to av narratologiens klassiske størrelser: *fortelleren* og *karakteren*.

Jeg mener likevel at det spiller en rolle at det er Faye som er fortellerstemmens “første beveger”. Selv om den liminale fortellerstemmen oppstår med Faye, er det imidlertid ikke fortellerstemmens funksjon å portrettere Faye eller de andre romankarakterene i *Outline*. I stedet repeterer stemmen de ulike mimetiske, motiviske og tematiske kvalitetene som det settes søkelys på i romanen. Som vi har sett er ekteskapsfortellingen et motiv som repeteres, mens et sentralt tema som repeteres er forholdet mellom “innside” og “utside”. Det er selvets liminale posisjon mellom ulike livssituasjoner, mellom ulike “fortellinger” og “historier” som påvirker identitetsfølelsen, som portretteres i romanen.

Jeg argumenterer altså for at det liminale utgjør selvets grunnposisjon i *Outline*. Som vi så i innledningen er dette en posisjon som Benstock spesielt forbinder med kvinnelig selvbiografisk skrift. Fordi den liminale fortellerstemmen i *Outline* har sitt opphav i Faye, som er en kvinnes selvbiografiske stedfortreder, tolker jeg den liminale fortellerstemmen som en narrativ teknikk som gir form til den kvinnelige, selvbiografiske skriften. I innledningen til dette kapittelet siterte jeg Vincent på at et av formålene med en autofiksjonell proxy eller stedfortreder, er at likheten gjør det mulig for forfatteren å formidle det h\*n oppfatter som sannheten om sin egen erfaring. I *Outline* er sannheten å finne i selvets posisjon i den vekslende erfaringen, og det er denne vekslingen den liminale fortellerstemmen uttrykker gjennom narrativ repetisjon.

Gjennom en metaselvbiografisk form som problematiserer selvbiografiske konvensjoner ved svak narrativitet, danner *Outline* en alternativ struktur for selverkjennelse som etterligner tidens liminale bevegelse mellom ytterpunkter. I analysen av Anne i innledningen så vi at en



erfaringsbasert identitetsfølelse også innebærer et møte med det ukjente.<sup>143</sup> Erfaring som noe ukjent og erkjennelsen av dette ukjente gjennom litterær form er en problematikk som spesielt utforskes i Cusks memoarbøker. I romanen fortøner selvets liminale posisjon, som innebærer et møte med det ukjente, seg som et universelt menneskelig erfaringsgrunnlag. Samtidig knyttes erfaringen av det ukjente på grunnleggende vis opp til et kvinnelig erfaringsrom gjennom de referensielle likhetene mellom den historisk-biografiske forfatteren Cusk og Faye, og gjennom transtekstuelle paralleller mellom *Outline* og memoarbøkene.

Ved å undersøke strukturelle likheter mellom memoarbøkene og *Outline* samt ulike motiver som knyttes til det ukjente og liminalitet i memoarbøkene og som repeteres i *Outline*, kan vi utdype forståelsen av det ukjentes betydning for *Outlines* svake narrative identitetskonstruksjon. Vi kan også få et klarere inntrykk av hvordan *Outline* kan sies å utgjøre en struktur for kvinnelig selverkjennelse som allmenngjøres gjennom romanteksten. I neste kapittel skal vi derfor undersøke transtekstualiteten mellom *Outline* og memoarbøkene.

I dette kapittelet har jeg redegjort for hvordan de ulike fordoblingene og selvspeilingene i *Outline* oppstår og utspilles. Jeg har argumentert for at narrativ repetisjon binder *Outline*, memoarbøkene, trilogien og de ulike karakterene i *Outline* (trilogien) sammen, slik at de selvspeilende fordoblingene i realiteten framstår som én stemme. Jeg har også argumentert for at en utydelig grenseoppgang mellom førstepersons- og tredjepersonsfortellere i romanen er en variant av svak narrativitet. I kombinasjon med fordoblingene leder den “utydelige” fortellerstemmen i romanen til at det litterære selvet antar en liminal grenseposisjon. Jeg mener at denne grenseposisjonen utgjør en kvinnelig og marginal selvbiografisk skrift som skal reflektere og uttrykke motsetningsfylte erfaringer – erfaringer som også innebærer et møte med det ukjente.

#### **Kapittel 4: Memoarbøkene og transtekstualiteten mellom dem og *Outline***

Som nevnt i innledningen har Cusk skrevet tre memoarbøker om sitt eget liv.<sup>144</sup> Det finnes en utstrakt bruk av motivisk og tematisk repetisjon de tre memoarbøkene seg imellom og også mellom dem og *Outline*. Det er imidlertid særlig *A Life's Work* og *Aftermath* som settes i forbindelse med *Outline* i resepsjonen. Relasjonen mellom Cusks poetikk, kvinnelig erfaring,

---

<sup>143</sup> Denne oppgaven, 12-14.

<sup>144</sup> Den tredje heter *The Last Supper: A Summer in Italy*, og er en skildring av en tre måneders familiereise i Italia.

identitet og litterær form i *Outline* lar seg etter mitt syn også best kartlegges ved å ta utgangspunkt i forskyvningen i betoningen av det kvinnelige som finner sted mellom *A Life's Work* og *Aftermath*.

Begge memoarbøkene undersøker det Cusk framhever som spesifikt kvinnelige erfaringsområder: moderskapet, familielivet og spørsmålet om hvordan en kvinnes identitet dannes utfra hvordan hun forholder seg til disse fenomenene. I *A Life's Work* er imidlertid disse erfaringene i større grad knyttet til et biologisk gitt erfaringsrom, mens det kvinnelige i *Aftermath* først og fremst framheves som en alternativ, narrativ struktur. Enkelt sagt kan vi si at i *A Life's Work* så leder den kjønnsespesifikke kvinnelige erfaringen av å bli mor til et behov for en alternativ form som kan reflektere og strukturere erfaringen, mens i *Aftermath* framstår erfaring *i seg selv* som en kvinnelig struktur. Denne forskyvningen mellom memoarbøkene i kombinasjon med den sterke referensielle og transtekstuelle koblingen mellom dem og *Outline*, leder til det jeg argumenterer for at utgjør en universalisering av feminitet i *Outline*.

I den forbindelse blir det viktig for meg å redegjøre for hvordan memoarbøkene og *Outline* har til felles en tematisk undersøkelse av den umiddelbare og individuelle (kvinnelige) erfaringen på bekostning av standardiserte fortellinger og etablerte strukturer. I det følgende kapittelet vil jeg argumentere for at svak narrativitet blir brukt som et litterært virkemiddel i memoarbøkene for å kommunisere den individuelle erfaringen, et formgrep som vi har sett at videreføres i *Outline*. I *A Life's Work* fungerer den svake litterære formen som et instrument for selverkjennelse ved at den ved å etterligne det selvbiografiske jegets kaotiske opplevelser, også strukturerer dem. Den formmessige eksperimenteringen i memoarbøkene synliggjør med andre ord en metaselvbiografisk problematikk i relasjonen mellom litterær form, narrativ struktur og selvframstilling/identitet som memoarbøkene deler med *Outline*.

I *A Life's Work* repeteres også bestemte metaforer for kaoset og fremmedheten som tematiseres i memoarboken (jeg redegjør for disse motivene i underkapittel 4.2.). Motivene repeteres videre i *Outline* og *Aftermath*, og i *Aftermath* knyttes metaforene opp til en alternativ, narrativ struktur som uttrykker erfaring. Erfaring, og den litterære formen som skal uttrykke erfaringen har med andre ord sitt utgangspunkt i den biologisk betingede kvinnelige erfaringen av moderskapet.

I det følgende skal jeg redegjøre for de mest sentrale problemstillingene, motivene og formgrepene i memoarbøkene, samt gjøre greie for og kommentere hvordan disse repeteres og

danner paralleller mellom memoarbøkene og *Outline*. Før vi begynner undersøkelsen for alvor, skal jeg imidlertid raskt redegjøre for hvordan jeg henviser til fortellerstemmen i memoarbøkene.

#### **4.1. Fortellerstemmen i memoarbøkene**

I motsetning til *Outline* (trilogien), er Cusks memoarbøker eksplisitt selvbiografiske. I Faber&Fabers nyutgitte utgaver av *A Life's Work* og *Aftermath* framheves den selvbiografiske relasjonen mellom den historisk-biografiske forfatteren Rachel Cusk og det selvbiografiske jeget i memoarbøkene gjennom de respektive verkenes baksidetekst. I baksideteksten til *A Life's Work* kan vi lese at: “*A Life's Work* is Rachel Cusk’s funny, moving, brutally honest account of her early experiences of motherhood.”<sup>145</sup> *Aftermaths* baksidetekst forteller oss at: “In the winter of 2009, Rachel Cusks marriage of ten years came to an end. [...] *Aftermath* chronicles the perilous journey as the author redefines herself and creates a new version of family life for her daughters.”<sup>146</sup>

I lesningen av memoarbøkene framstår det derfor som uproblematisk å følge Lejeunes selvbiografiske pakt og anta at navneforholdet mellom den historisk-biografiske forfatteren Rachel Cusk og memoarbøkens selvbiografiske jeg er identisk. Når jeg refererer til forordet i *A Life's Work*, antar jeg at det hersker et slikt referensielt forhold mellom forfatternavnet og jeg-instansen. Denne forståelsen grunner i at forordet til *A Life's Work* er en metatekstuell redegjørelse og refleksjon over forfatterens beveggrunner for å skrive memoarboken. Jeg refererer derfor til denne instansen med forfatternavnet Cusk i oppgaven. Likevel velger jeg å henvise til jeg-fortelleren i memoarbøkene som verkens *selvbiografiske jeg*. Jeg har valgt denne benevnelsen for å synliggjøre jeg-fortellerens tekstlige forankring. Cusk utnytter nemlig i stor grad ulike litterære virkemidler i begge memoarbøkene i forsøket på å gjengi sin personlige fortelling sannferdig. Betegnelsen *selvbiografisk jeg* anvendes for å synliggjøre den eksperimenterende dimensjonen ved de selvbiografiske verkene. I den videre tolkningen av memoarbøkene antar jeg likevel at det finnes en betydelig kontinuitet mellom verkene, slik at når det selvbiografiske jeget i *Aftermath* diskuterer sine tidlige erfaringer av moderskapet og arbeidet med å skriftliggjøre denne erfaringen, så regner jeg det som overveiende

---

<sup>145</sup> Cusk, *A Life's Work*. (3 utgave. London: Faber&Faber Ltd., 2019), paratekst.

<sup>146</sup> Cusk, *Aftermath* (2 utgave. London: Faber&Faber Ltd., 2019), paratekst.

sannsynlig at fortelleren henviser til *A Life's Work*. Som vi skal se i det følgende finnes det også betydelig transtekstualitet mellom de to verkene, som støtter en slik vurdering. Vi begynner undersøkelsen med den første memoarboken, *A Life's Work*.

#### **4.2. A Life's Work**

-For you the saying is a kind of working out, like doing a sum on a bit of paper.<sup>147</sup>

I dette kapittelet skal jeg redegjøre for hvordan memoarboken *A Life's Work* utgjør et selvbiografisk forsøk på å gjengi ambivalente og motsetningsfylte erfaringer gjennom litterær form. Slike erfaringer har i denne memoarboken en spesiell tilknytning til et biologisk gitt erfaringsrom, nemlig moderskapet. Gjennomgangen vil vise at ambivalens og erfaring i *Outline* og memoarbøkene er særlig knyttet til det kvinnelige. Vi skal også se at det selvbiografiske jegets ambivalens i *A Life's Work* har en nær tilknytning til det ukjente og fremmede, en sammenheng som videreføres i *Outline* og i memoarboken *Aftermath*.

I et intervju med Inger Merete Hobbeldstad fra Litteraturhuset i Bergen i 2018, forklarer Cusk tidlig i intervjuet at hun skrev *A Life's Work* fordi erfaringen av å bli mor var en type erfaring som hun opplevde at det enda ikke fantes en passende litterær form for.<sup>148</sup> Dette utsagnet reflekterer den metaselvbiografiske problematikken i memoarboken: Hvordan kan litterær form gjengi individuelle erfaringer? I *Aftermath* forklarer det selvbiografiske jeget at hun i livet som småbarnsmor opplevde seg selv som: “[...] homeless, drifting, itinerant.”<sup>149</sup> Slike beskrivelser av moderskapet er gjennomgående i *A Life's Work*, og motivene som knyttes til denne opplevelsen repeteres i *Outline*. De bærende motivene for opplevelsen av hjemløshet og manglende orienteringspunkter er “morsmål” og “fremmedspråk”, “å være i et fremmed land” og “det ukjente landskapet”. Vi skal undersøke disse metaforene nærmere i den videre analysen av memoarboken, og sette dem i sammenheng med Cusks poetikk og litteratursyn, og den metaselvbiografiske problematikken i *Outline*.

I tillegg til (og i sammenheng med) at *A Life's Work* beskriver opplevelsen av moderskapet som erfaringen av noe ukjent og fremmed, er memoarboken også en kritikk av konvensjonelle framstillinger av moderskapet, eller det som Cusk i en artikkel skrevet i kjølvannet av

---

<sup>147</sup> Ibid., 126.

<sup>148</sup> Littpod, “Rachel Cusk”, Cusk og Hobbeldstad, 2018.

<sup>149</sup> Cusk, *Aftermath* (2 utgave. London: Faber&Faber Ltd., 2019), 19.

mottagelsen av memoarboken, kaller for “the public culture of motherhood”.<sup>150</sup> Den offentlige moderskapsdiskursen består av omsorg- og oppdragelsesmanualer, barselgrupper og babyaktiviteter, konvensjonelle forestillinger om familielivet og det offentlige svangerskap- og fødselskontroll.<sup>151</sup> Ifølge Cusk leder svangerskap og fødsel til at offentlig kontroll fortrenger den individuelle erfaringen: “In motherhood the communal was permitted to prevail over the individual, and the result, to my mind, was a great deal of dishonesty.”<sup>152</sup> I *A Life's Work* fortelles det en annerledes historie om moderskapet enn den Cusk føler at hun til nå har fått servert – en personlig fortelling preget av krise og ambivalens, men også dyp kjærlighet.

#### **4.2.1. Form og erfaring i *A Life's Work***

I forsøket på å formidle en alternativ, individuell og mer sannferdig fortelling om ens egen ambivalente erfaring av å bli mor, blir forholdet mellom form og innhold sentralt i memoarboken. I forordet til *A Life's Work* skriver Cusk at litteratur og fiksjon er noe som skapes ut av menneskelig erfaring.<sup>153</sup> Forholdet mellom skrift og liv for en forfatter er derfor som forholdet mellom en skulptør og steinblokka: “The first seeks to impose a form on the second.”<sup>154</sup> Et lignende litteratursyn formuleres av det selvbiografiske jeget i *Aftermath*: “The story has to obey the truth, to represent it, like clothes represent the body.”<sup>155</sup> Som vi så i de foregående sitatene fra Cusks avisartikkel, er sannhet for henne knyttet til erfaring – for å formidle noe sant må altså historiens form reflektere den personlige erfaringen.

Cusk forklarer videre i forordet til *A Life's Work* (som nevnt i kapittel 3.) at hun opplevde erfaringen av å bli mor som godt litterært stoff fordi det var en opplevelse som inneholdt den typen ambivalens som hun mener karakteriserer forfatterens grunnleggende opplevelse av virkelighet.<sup>156</sup> I *Aftermath* forklarer imidlertid Cusks selvbiografiske jeg at hun opplevde moderskapets narsissisme og sentimentalitet som en trussel mot den objektiviteten hun setter så høyt som forfatter.<sup>157</sup> Ved første øyekast kan dette virke som en selvmotsigelse, men det selvbiografiske jeget i *Aftermath* nyanserer sine narsissistiske oppfatninger av moderskapet.

---

<sup>150</sup> Cusk, “I was only being honest”. Lest: 23.09.2020.

<sup>151</sup> Ibid.

<sup>152</sup> Ibid.

<sup>153</sup> Cusk, *A Life's Work* (3 utgave. London: Faber&Faber Ltd., 2019), 1.

<sup>154</sup> Ibid.

<sup>155</sup> Cusk, *Aftermath* (2 utgave. London: Faber&Faber Ltd., 2019), 3.

<sup>156</sup> Cusk, *A Life's Work* (3 utgave. London: Faber&Faber Ltd., 2019), 4.

<sup>157</sup> Cusk, *Aftermath* (2 utgave. London: Faber&Faber Ltd., 2019), 24.

Hun forklarer nemlig at moderskapet fram til nå ikke har vært en særlig glamorøs opplevelse for henne, men heller i stor grad har bestått av huslige og kjedelige rutineoppgaver: “I felt ugly, for the things that were mine – dirty laundry, VAT returns – were not pretty at all. **In fact there was nothing pretty that gave me back a reflection of myself.**”<sup>158</sup> Ut av dette kan vi lese at moderskapet likevel ikke var en trussel for skrivningen (noe *A Life's Work* også vitner om). De to uttalelsene om sammenhengen mellom litteratur, ambivalens og objektivitet indikerer heller at disse fenomenene danner et sammensatt, men likevel helhetlig litteratursyn i forfatterskapet.

*Outline* sammenfører memoarbøkernes komplekse syn på den litterære skriften som en objektiv størrelse hvor forfatterens ambivalente erfaringer synliggjøres. På flyet over til Aten tenker f.eks. Faye at virkeligheten kan beskrives som den evige balanseringen av positive og negative krefter, og at en fortelling derfor må etterstrebe en viss objektivitet i forsøket på å gjengi virkeligheten på en sannferdig måte.<sup>159</sup> Fayes syn på objektivitet utgjør en klar parallell til hvordan hennes egen fortellerstemme i *Outline* framstår som objektiv og refererende. Den liminale fortellerstemmen i romanen kan derfor sees i sammenheng med et litteratursyn hvor skriftens objektive gjengivelse av det motsetningsfylte er sentral. I *Kudos* finner vi en metapoetisk kommentar hvor en slik skrift beskrives mer detaljert:

The question he wished to discuss with me [...] was the question of whether I believed there was a third kind of honesty [...] an honesty to which no moral bias could be ascribed, that is interested neither in debunking nor in reforming, that has no compass of its own and can describe evil as dispassionately as virtue without erring on the side of one or the other, **that is pure and reflective as water or glass.**<sup>160</sup>

I dette sitatet gjenkjenner vi det sterke kravet om ærlighet fra memoarbøkene. Den personlige erfaringen skildres sannferdig gjennom å gi rom for tvetydighet og ambivalens. Sitatet utfyller også Fayes visjon om at skriften er objektiviserende ved å gi eksempler på hvordan objektiviteten viser seg: skriften skiller ikke mellom godt og ondt, favoriserer ikke, men reflekterer motstridende krefter. Den objektive skriften er et slags speil<sup>161</sup> hvor virkelighetens negative og positive krefter balanseres i et spill mellom motsetninger. Skriftens balansering av positive og negative krefter reflekteres i hvordan den liminale fortellerstemmen i *Outline* er et uttrykk for selvets liminale posisjon mellom motsetningsfylte erfaringer. Beskrivelsen av skriften som et speil framstår også som en metakommentar til alle de ulike nivåene av speiling

---

<sup>158</sup> Ibid. Min utheving.

<sup>159</sup> Cusk, *Outline* (London: Faber&Faber Ltd., 2018), 29-30.

<sup>160</sup> Cusk, *Kudos* (London: Faber&Faber Ltd., 2019), 183. Min utheving.

<sup>161</sup> Ibid.

i *Outline*-trilogien som flyter sammen i den liminale stemmen. I forrige kapittel argumenterte jeg for at den liminale fortellerstemmen i romanen også gir form til den kvinnelige selvbiografiske skriftens liminale posisjon. Vi ser at det både i *A Life's Work* og *Outline* (trilogien) formidles et litteratursyn hvor skriften framstår som et medium hvor (det kvinnelige) selvets motstridende erfaringer av virkelighet fastholdes og reflekteres. Gjennom å fastholde det liminale individets ambivalens gjennom speiling og litterær form, utgjør skriften en struktur for selverkjennelse.

I *A Life's Work* er det møtet med det ukjente som skaper ambivalens hos det selvbiografiske jeget. I memoarboken beskrives moderskapet som erfaringen av noe helt fremmed. En form for selverkjennelse og identitetsfølelse som er basert i erfaring handler derfor også om gi det motsetningsfylte en litterær form som er åpen nok til å romme uvissheten. Som nevnt i innledningen til dette kapittelet fungerer bestemte motiv som metaforer for det ukjente i *A Life's Work*, og disse motivene kan igjen knyttes opp til en svak narrativ struktur i *Aftermath* og *Outline*. For å få et klarere bilde av sammenhengen mellom skrift, litterær form og identitet i *A Life's Work*, *Aftermath* og *Outline*, skal vi i det følgende få en oversikt over landskaps- og språkmotivene i *A Life's Work* som representerer det ukjente og fremmede, og som repeteres i *Outline* og *Aftermath*.

I *A Life's Work* beskrives mødre som “[...] the country we come from [...]”.<sup>162</sup> Morskroppen og moderskapet er et eget land og et eget landskap som er opphavet til alt menneskelig, men i memoarboken er ikke dette et landskap det selvbiografiske jeget har fullt kjennskap til, oversikt og kontroll over, snarere motsatt: “[...] we are now on our own in uncharted territory [...]”, skriver jeget om våkenettene med babyen.<sup>163</sup> Hun sover ikke lenger om nettene, men ligger våken i anspent forventning om at datteren kan våkne når som helst: “I [...] merely rested silently like some legendary figure, itinerant, doughty and far from home.”<sup>164</sup> Å bli mor krever utferdsvilje og mot. Det selvbiografiske jeget beskriver også hvordan fellesskapet mellom henne og en bekjent som har fått baby samtidig gjør dem til: “[...] **immigrants** from the same tiny, distant island [...] stuck with each other.”<sup>165</sup> Denne lille, forlatte øya er den individuelle voksenverdenen det selvbiografiske jeget tilhørte før hun ble mor, og ettersom

---

<sup>162</sup> Cusk, *A Life's Work* (3. utgave. London: Faber&Faber Ltd., 2019), 212.

<sup>163</sup> Ibid., 195.

<sup>164</sup> Ibid., 185.

<sup>165</sup> Ibid., 202. Min utheving.

babyen vokser til og jeget opplever litt avstand, fortøner det seg for henne som om hun i den mest intense spedbarnsperioden: “[...] had been speaking a foreign language [...]”.<sup>166</sup>

Den observante leser vil ha lagt merke til at et adjektiv som repeteres mellom *A Life's Work* og *Aftermath* i beskrivelsen av moderskapet er *itinerant*. På norsk beskriver adjektivet en person som er omreisende og omvandrende – en omstreifer.<sup>167</sup> Omstreiferen er en person som forflytter seg mellom ulike steder, som er på reisefot og som derfor stadig konfronteres med det fremmede, og/eller selv framstår som en fremmed.

Faye i *Outline* (trilogien) er en slik “omreiser”. I *Outline* møter vi henne i første kapittel i det hun skal til å reise fra Storbritannia til Aten, midtdelen beskriver oppholdet hennes i den “fremmede” byen, og romanen avsluttes i det hun skal til å reise fra Aten. *Outline* er full av motiver som reflekterer forflytning og midlertidighet: fly, båt, kafeer, restauranter og en lånt leilighet som Faye bor i når hun er i byen. Romanens episodiske komposisjon er i seg selv et bilde på midlertidighet: Hvert kapittel i boka er en skildring av et avgrenset, temporalt møte. I den andre boka i trilogien er midlertidigheten reflektert i tittelen: *Transit*. I den tredje boka *Kudos* er Faye igjen på reisefot, denne gangen til en litteraturfestival et ukjent sted i Europa. Det omflakkende, bevegelige og midlertidige er med andre ord en motivisk og tematisk åre i trilogien som kan spores tilbake til beskrivelsen av den kvinnelige erfaringen av moderskapet i *A Life's Work*. Denne koblingen mellom *A Life's Work* og *Outline* leder til at *Outlines* episodiske struktur framstår som et uttrykk for kvinnelighet. Annes opplevelse av samklang gjennom en narrativ struktur som for henne framstår som et “omriss” kan altså relateres til en litterær form som framhever det episodiske, midlertidige, ukjente og fragmentariske på bekostning av sammenheng og linearitet. Den episodiske formen speiler den liminale fortellerstemmen i romanen som beveger seg mellom erfaringer som tilsynelatende undergraver hverandre. Livet erfares gjennom ulike episoder og fortellinger som kan være motsetningsfylte: det kjærlighetsfylte ekteskapet som forvandler seg til nådeløs konflikt, en tilsynelatende trygg tilværelse som faller fra hverandre etter en voldserfaring, eller opplevelsen av at identitetsstrukturer man tidligere baserte seg på ikke lenger føles autentiske. *Outlines* episodiske struktur hvor det midlertidige repeteres finner sin parallell i en tematisk struktur i *A Life's Work*. I forordet forklarer Cusk at hun i forsøket på å gi form til erfaringen av det ukjente og kaoset som fulgte med, tok utgangspunkt i hvordan tidsfølelsen ble påvirket:

---

<sup>166</sup> Ibid., 215.

<sup>167</sup> *Engelsk-norsk blå ordbok*, 2. utgv. (2008), s.v “itinerant.”



“[*A Life's Work*] describes a period in which time seemed to go round and round in circles, rather than in any chronological order, [...] so I have tried to capture [this experience] in themes rather than by the forgotten procession of its days.”<sup>168</sup> I det følgende vil jeg argumentere for at den tematiske strukturen i *A Life's Work* er en variant av svak narrativitet. Den svake narrativiteten er et litterært verktøy i det selvbiografiske jegets forsøk på å gi form til den repetitive, sirkulære og kaotiske erfaringen av det ukjente moderskapet.

Den svake narrative strukturen i memoarboken setter jeg videre i sammenheng med Cusks poetikk om en kvinnelig, litterær form som hun i essayet “Shakespeare’s Sisters” argumenterer for at er spesielt velegnet til å skildre erfaringer som karakteriserer kvinners liv. De litterære formlikhetene mellom *Outline* og *A Life's Work* styrker min hypotese om at den litterære formen som “omrisset” viser til utgjør en alternativ og kvinnelig litterær struktur for selverkjennelse. Jeg skal diskutere den svake narrativiteten i memoarboken med utgangspunkt i Alice Brauns artikkel “A compound fenced off from the rest of the world: Motherhood as the Stripping of One’s Self in Rachel Cusks *A Life's Work: On becoming a Mother*”, og Clare Hansons “The Book of Repetition: Rachel Cusk and Maternal Subjectivity”.

#### **4.2.2. Erfaring kommunisert gjennom svak, narrativ form**

Alice Brauns hovedpoeng er at *A Life's Work* virkeliggjør den litterære formen som etterspørres i essayet “Shakespeare’s Sisters”. I argumentasjonen for dette synet tar Braun utgangspunkt i memoarbokens sirkulære form:

Where we expect a narrative, and especially a life narrative, to make sense in a forward, linear way with a clear beginning and end, Cusk is writing *A Life's Work* in a circular pattern which follows the dull and repetitive aspects of one’s experience as a young mother; but she is also offering a blueprint for her “book of repetition”.<sup>169</sup>

I Brauns betoning av den sirkulære og repetitive formen i *A Life's Work* gjenkjenner vi Tammi og Petterssons forståelse av svak narrativitet som en form som blant annet gjennom “kjedsomhet”, repetisjon og en betoning av det trivielle, bryter med sedvanlige plott og spenningsmønstre. Vi finner imidlertid også en parallell til McHales utlegning av svak narrativitet som en fragmentert fortelling som ikke har en logisk eller helhetlig struktur – og

---

<sup>168</sup> Ibid., 15.

<sup>169</sup> Braun, “A compound fenced off from the rest of the world: Motherhood as the Stripping of One’s Self in Rachel Cusks *A Life's Work: On becoming a Mother*” (2017), 25.

som derfor utfordrer fortolkende betydningsdannelse – i memoarbokens kretsing rundt *erfaringen* av noe som ikke lar seg innpasse i konvensjonelle, narrative strukturer.

Clare Hanson er i sin artikkel om *A Life's Work* spesielt opptatt av memoarbokens skildring av det selvbiografiske jegets vansker med å skape mening i sin nye situasjon. Hanson poengterer hvordan memoarboken synliggjør diskrepansen mellom det selvbiografiske jegets personlige erfaring og den etablerte moderskapsdiskursen: “[...] what is distinctive about Cusk’s writing on motherhood is her focus [...] on the disjunctions between subjective experience and public discourses of motherhood [...]”.<sup>170</sup> Denne subjektive erfaringen beskrives videre av Hanson som kaotisk og fragmentert: “[m]otherhood for Cusk is an experience which has no narrative and no logic, or at least none that is discernible from a maternal point of view.”<sup>171</sup>

Etter mitt syn er det kaoset som Hanson sikter til i sin artikkel om *A Life's Work*, spesielt tilknyttet det selvbiografiske jegets manglende opplevelse av *koherens*. I kapittelet “Colic and other stories” beskrives det f.eks. hvordan babyens kolikk, en gråtetilstand hos spedbarn som det ikke finnes noen bestemt medisinsk forklaring på, forstyrrer tidens normale rytme, for det selvbiografiske jeget er dagene nå fullt ut strukturert rundt datterens uforutsigbare veksling mellom søvn og hvile, timene hvor datteren gråter og de velsignede periodene hvor hun er fornøyd og tilfreds. Problemet for jeget er at hun verken forstår hvorfor datteren gråter eller hvorfor hun er fornøyd. Hun leser at mødre etter hvert lærer seg å skille mellom ulike typer gråt hos babyer: de vil høre nyansene og forstå hva gråten betyr.<sup>172</sup> Selv har hun imidlertid ikke den samme erfaringen. Alle forklaringer og gode råd som jeget klarer å lese seg fram til i den etablerte moderskap- og spedbarnsdiskursen – i tillegg til hennes egne reaksjoner – kommer til kort overfor datterens kaotiske og uforklarlige gråt. Den intense spedbarnsgråten uttrykker en tilstand hvis årsak og betydning er ukjent, og det blir derfor vanskelig å plassere babyens reaksjoner inn i en meningsfull helhet.

Fra innledningen husker vi Gusdorfs beskrivelse av selvbiografien som en retrospektiv form som innebærer den skavanken at innholdet i livshistorien tilpasses den overordnende fortellingen, slik at innhold som kanskje egentlig ikke har noen bestemt betydning eller årsak, føyes inn under historiens struktur, noe som innebærer at det usikre elementet i livserfaringen glettes over. *A Life's Works* selvbiografiske jeks beskrivelse av datterens kolikk ligger tett opp

---

<sup>170</sup> Hanson, “The Book of Repetition: Rachel Cusk and Maternal Subjectivity” (2013), 1.

<sup>171</sup> Ibid., 4.

<sup>172</sup> Cusk, *A Life's Work* (3. utgave. London: Faber&Faber Ltd., 2019), 67.

til Gusdorfs beskrivelse av denne diskrepansen mellom form og erfaring: “I have indeed worked out that on those occasions when the crying is halted by feeding, **I might interpret in retrospect its meaning to have been that of hunger; or one of its meanings in any case.**”<sup>173</sup> I innledningen knyttet jeg den selvbiografiske konvensjonens diskrepans mellom form og erfaring opp til Annes opplevelse av selverkjennelse gjennom en alternativ, narrativ struktur som rommer konvensjonens underside. Vi ser her at “omrisset” som Anne beskriver i *Outline* (og som fungerer som et metafiksjonelt og metapoetisk bilde på romanen selv) finner en refleksjon i hvordan den litterære formen i *A Life's Work* strukturerer ukjente og kaotiske erfaringer. Den svake narrative formen som etterligner erfaring, blir i memoarboken et redskap for selverkjennelse. I tråd med en slik fortolkning av den litterære formens funksjon i memoarboken, og som en parallell til hvordan Anne i *Outlines* opplevelse av selverkjennelse innebærer et møte med det ukjente, beskriver det selvbiografiske jeget i *A Life's Work* hvordan hun får en ny identitetsfølelse ved å bli værende i spedbarnets kaos: “[...] although I have not helped or understood, I have been there all along, and this, I suddenly and certainly **know, is motherhood** [...]”.<sup>174</sup>

Den svake narrative formen i *A Life's Work* er ment å reflektere en ambivalent erfaring av moderskapet i møtet med noe fremmed og kaotisk som inngir sterke følelser av usikkerhet og avmakt, men som også blir en kilde til innsikt i livet og kjærlighetens beveggrunner. Betoningen av det ukjente, det repetitive, kjedelige og kaotiske i memoarboken fungerer som kritikk av moderskapsdiskursen som det selvbiografiske jeget ikke klarer å kjenne seg igjen i. Den svake narrative formen blir sånn sett et litterært redskap for selvets undersøkelser av personlig erfaring og utgjør dermed en struktur for selverkjennelse. Memoarboken er ment som en alternativ, og mer sannferdig fortelling om erfaringen av å bli mor, kommunisert gjennom et nært samspill mellom form og innhold.

I dette underkapittelet har vi sett at det finnes tydelige paralleller mellom *A Life's Work* og *Outline* gjennom motiv, tema og i metaselvbiografisk refleksjon over forholdet mellom litterær form og selverkjennelse. Ut av denne problematikken vokser det også fram et litteratursyn som innebærer at skriften rommer, balanserer og kommuniserer ambivalente og ukjente erfaringer av virkelighet. Dette litteratursynet har jeg satt i sammenheng med den liminale fortellerstemmen i *Outline*, romanens episodiske struktur, den motiviske betoningen

---

<sup>173</sup> Ibid. Min utheving.

<sup>174</sup> Ibid., 76. Min utheving.

av det omflakkende og midlertidige i *Outline* (trilogien) og til sist til den metafiksjonelle betydningen av romanens tittel.

### **4.3. *Aftermath*, *Outline* og den kvinnelige formen**

I dette delkapittelet skal jeg undersøke memoarboken *Aftermath* hvor det kvinnelige framstår som en alternativ struktur som utgjør en ontologisk parallell til erfaringen. Vi skal se at strukturen som forbindes med erfaring i *Aftermath* kan knyttes til den liminale fortellerstemmen i *Outline*. Vi skal også se at det selvbiografiske jegets erfaringsverden i *Aftermath* utgjør Fayes erfaringsverden i *Outline*. Den narrative identitetskonstruksjonen i *Outline*, som vi kan karakterisere som en erfaringsbasert identitetsfølelse som oppstår i samklang med en svak narrativ struktur for selverkjennelse, er en transtekstuell repetisjon og utdypning av det erkjennelsesmessige potensialet i den alternative strukturen som framlegges i *Aftermath*. Denne strukturen fortøner seg allmenn i *Outline*, og leder derfor til en ontologisk universalisering av femininitet i romanen.

I kapittel 2. påpekte jeg hvordan likheter mellom den historisk-biografiske forfatteren Rachel Cusk og Faye danner utgangspunkt for klare paralleller mellom *Outline* og memoarboken *Aftermath*. Likheten bunner som nevnt i at både Cusk og Faye er nyskilte, en parallell som forsterkes ved at *Aftermath* og *Outline* ble utgitt med kort tids mellomrom. Dette er overfladiske likheter. Transtekstualiteten mellom de to verkene er imidlertid påfallende. Motivisk og tematisk kretser *Aftermath* og *Outline* rundt de samme størrelsene: ekteskapet som fortelling og skilsmissen som et sammenbrudd av velkjente identitetsstrukturer.

Ekteskapet som form er en grunnproblematikk i *Aftermath*, og vi skal se at memoarbokens beskrivelse av motsetningene mellom ekteskapets samlende struktur og skilsmisens formoppløsning danner utgangspunktet for den svake narrative identitetskonstruksjonen i *Outline*. *Aftermaths* beskrivelse av oppløsningen og det ukjente som preger livet etter skilsmissen har på sin side klare paralleller til hvordan moderskapet beskrives i *A Life's Work*. Transtekstualiteten knytter de tre verkene strukturelt, motivisk og tematisk sammen. Forskyvningen mellom *A Life's Work* og *Aftermath* fra kvinnelighet som et biologisk gitt erfaringsrom til kvinnelighet som en alternativ erkjennelsesstruktur repeteres i *Outline* og danner grunnen for hvordan *Outline* allmenngjør en ontologisk feminisering gjennom sin alternative, narrative struktur. Vi begynner derfor analysen av transtekstualiteten mellom

*Outline* og *Aftermath* med en analyse av parallelle formaspekter mellom memoarbøkene og *Outline*.

#### **4.3.1. *Aftermaths* form og svak plottutvikling i *Outline***

I den tidligere nevnte artikkelen “Form and Fiction, 1980-2018”, skriver Kevin Brazil følgende om Cusks senere forfatterskap: “[...] the recent works of Rachel Cusk [are] concern[ed] with the relationship between life and fiction, while being distinctively preoccupied with how it is complicated by the effect of form.”<sup>175</sup> Selv om Brazil ikke knytter dette aspektet i Cusks forfatterskap opp til den metaselvbiografiske sjangeren, gjenkjenner vi i formuleringen hans den metaselvbiografiske formproblematikken som stiller spørsmål ved mulighetene for litterære framstillinger av den selvbiografiske historien.

Brazil skriver videre at tittelen *Aftermath* reflekterer både form og innhold i memoarboken, og påpeker dermed hvordan litterær form anvendes i Cusks forfatterskap som et redskap for å reflektere og formidle spesifikke erfaringer.<sup>176</sup> Selv om jeg i motsetning til Brazil ikke tar utgangspunkt i tittelen i min analyse av *Aftermath*, støtter beskrivelsen hans av memoarboken mitt syn på det intime forholdet mellom form, erfaring og selvbiografisk fortelling i *Outline* (trilogien) og i memoarbøkene.

*Aftermath* og *A Life's Work* har mange formelle likhetstrekk. I likhet med *A Life's Work* er *Aftermath* strukturert tematisk i kapitler og forteller derfor ikke en kronologisk historie om skilsmissen. Fra første del av memoarboken til siste del går det imidlertid an å spore et tidsforløp som tilsynelatende strekker seg over et år, fra den første vinteren etter skilsmissen til den andre. Dette er imidlertid bare en indikasjon i teksten, og det kan være snakk om et lengre tidsforløp. “Vinter-til-vinter” forløpet danner likevel en slags sirkelkomposisjon, som leder til at *Aftermath* på lignende vis som *A Life's Work* skildrer en tid som: “[...] seemed to go round and round in circles, rather than in any chronological order [...]”.<sup>177</sup> I *Aftermath* er det en ukronologisk tidsfølelse preget av brudd og blokkeringer som er mest påtrengende: “The mechanism of life is jammed, the way minutes and hours and days knit themselves, gather in separate strands and knit them fast together into life, into being – it is jammed,

---

<sup>175</sup> Brazil, “Form and Fiction, 1980-2018”, 96.

<sup>176</sup> Ibid.

<sup>177</sup> Cusk, *A Life's Work* (3. utgave. London: Faber&Faber Ltd., 2019), 15.

blocked, broken<sup>178</sup> [...] the very knit and weave of life knotted into madness.”<sup>179</sup> Den sterke opplevelsen av brudd og oppløsning som denne tidsfølelsen uttrykker, finner vi først og fremst reflektert gjennom ulike motiv og tema. Formmessig er *Aftermath* hovedsakelig preget av den samme sirkulære og tematiske kapittelinnstillingen som vi fant i *A Life's Work*.

*A Life's Work* og *Aftermaths* tematiske inndeling i kapitler som rammes inn i av et temporalt sirkelforløp, finner en parallell i hvordan romanen *Outline* har et selvspeilende første og siste kapittel, samt til hvordan trilogien danner en sirkelkomposisjon ved at både *Outline* og *Kudos* åpner med at Faye reiser med fly til et “fremmed” land og faller i snakk med den mannlige sidepassasjereren. Som nevnt i forrige delkapittel har også memoarbøkene tematiske og sirkulære komposisjon likhetstrekk med den episodiske strukturen innad i *Outline*, men romanen har tydeligere kronologi. I kombinasjon med romanen *Outline* og trilogiens sirkelkomposisjon, mener jeg imidlertid at også *Outlines* episodiske struktur utgjør en form for repetisjon som jeg vil argumentere for at i likhet med den sirkulære og repetitive formen i *A Life's Work*, undergraver en tradisjonell plottutvikling.

I “What Happens When Nothings Happens” diskuterer Bo Pettersson romanen *A Box of Matches* av Nicholson Baker. I denne romanen er det repetisjonen av hovedpersonens morgenrutine som strukturerer romanen, mens det er anakronier i form av ulike assosiasjoner, digresjoner og refleksjoner som hovedpersonen gjør seg under morgenrutinen, som skaper selve fortellingen.<sup>180</sup> Effekten av den svake plottutviklingen er at fokus i romanen er på hovedpersonens indre liv, som består av tanker og beskrivelser som inneholder mindre plott. En lignende effekt oppstår gjennom *Outlines* episodiske struktur. Selv om romanen utspiller seg innenfor et kronologisk tidsforløp som rammes inn av Fayes ankomst til og avreise fra Aten, så følger ikke kronologien en overordnet plottstruktur. Historien om Fayes opphold i Aten er verken knyttet til eller drevet av en form for krise eller knute som man gjerne forbinder med konvensjonelle plottstrukturer. Historien i romanen består heller av møtene som Faye har med kolleger, elever, fremmede og bekjente i de ulike episodene som hvert kapittel består av. Repetisjonen av episoder som foregår innenfor rammene av et møte, har som effekt at fokuset i romanen blir på de ulike samtalene og de mindre plottene som finnes i de historiene og anekdotene som der blir fortalt. I forrige kapittel så vi eksempler på at innholdet i disse samtalene i stor grad består av tematisk og motivisk repetisjon. I Bakers

---

<sup>178</sup> Cusk, *Aftermath* (2 utgave. London: Faber&Faber Ltd., 2019), 121.

<sup>179</sup> Ibid., 123.

<sup>180</sup> Pettersson, “What Happens When Nothing Happens: Interpreting Narrative Technique in the Plotless Novels of Nicholson Baker”, 49.

roman åpner den svake narrativiteten opp for hovedpersonens indre liv, mens den svake plottutviklingen i *Outline* åpner for den liminale stemmen som vi gjorde oss kjent med i forrige kapittel og dens repetisjon av bestemte motiv og tema. I forrige kapittel og i delkapittelet om *A Life's Work* tolket jeg *Outlines* liminale fortellerstemme som en formgiver til den kvinnelige selvbiografiske skriftens liminale posisjon, en posisjon som skal reflektere og uttrykke motsetningsfylte og ukjente erfaringer av virkelighet. Også i *Aftermath* forbindes det liminale med erfaring og kvinnelighet.

#### **4.3.2. Aftermaths liminale skrift**

Det selvbiografiske jeget i *Aftermath* beskriver erfaring som et møte med livskrefter som “[are] not merely a series of acquisitions and enlargements, of linear evolutions.”<sup>181</sup> Ved å gjengi sine personlige erfaringer i skrift – erfaringer som ikke nødvendigvis beveger seg teleologisk eller logisk framover, framstår den kvinnelige selvbiografen ifølge *Aftermath* som en “selvets kunstner” som opptrer som “[...] an interface between private and public [...]”.<sup>182</sup>

I memoarbokens framheving av den kvinnelige selvbiografens liminale posisjon, gjenkjenner vi Benstocks framstilling av kvinnelig selvbiografisk skrift som: “[...] en indre søm, et sted mellom “innenfor” og “utenfor” [...]”.<sup>183</sup> Benstock forklarer også at denne “indre sømmen” (som er skriften) framhever brudd, diskontinuitet, usikkerhet og tvil på bekostning av stabilitet, helhet og syntese.<sup>184</sup>

*Aftermath* følger i stor grad Benstocks beskrivelse av kvinnelig, selvbiografisk skrift ved å tematisere og formidle det som i memoarbøkene og *Outline* utgjør “erfaringens sprekke”, gjennom at memoarboken framhever “enhetens” brudd. Bruddet er et gjennomgående motiv i memoarbokens betoning av strukturer som kollapser og oppløses, og ved at det selvbiografiske jeget plasserer seg selv i sprekken mellom “innenfor og utenfor” ved å innta en liminal posisjon som har bruddet som sin årsak. Denne liminale posisjonen, som har sin årsak i skilsmissen, er noe det selvbiografiske jeget i *Aftermath* deler med hovedpersonen Faye i *Outline*, og det selvbiografiske jegets liminale posisjon er derfor en grunnleggende parallell og likhet mellom *Aftermath* og *Outline*.

---

<sup>181</sup> Cusk, *Aftermath* (2 utgave. London: Faber&Faber Ltd., 2019), 98.

<sup>182</sup> Ibid., 15.

<sup>183</sup> Benstock, “Å autorisere det selvbiografiske”, 65.

<sup>184</sup> Ibid., 72 -73.

For å danne oss et klarere bilde av denne referensielle, motiviske og tematiske repetisjonen mellom de to verkene, og dermed for hvordan erfaring gjøres til identitetsgrunnlag gjennom en kvinnelig, litterær form, skal vi i det følgende undersøke hvordan det selvbiografiske jeget i *Aftermath* plasserer seg selv i en liminal posisjon gjennom å kritisere den etablerte ekteskapsdiskursen. Vi skal se at den liminale posisjonen det selvbiografiske jeget inntar forbindes med erfaring og feminitet, mens ekteskap, struktur og sivilisasjon forbindes med maskulinitet. Abstraheringen av kjønnsbegrepene i *Aftermath* utgjør et grunnlag for min fortolkning av hvordan diskursen i *Outline* feminiseres gjennom fordoblinger og en svak narrativ struktur. Kjønnsabstraheringen skaper nemlig en forskjellsløshet mellom menn og kvinner fordi kjønn knyttes til en ontologisk veksling mellom oppløsning og struktur. Det oppløste framstår som en kontinuerlig realitet, som leder til at det strukturerte alltid er på vei mot denne tilstanden. Et menneskelig selv som beveger seg gjennom tiden, befinner seg derfor i en liminal og halvstrukturert ferd mot oppløsning.

#### **4.4. Strukturopløsning som erfaring**

Der hvor *A Life's Work* utgjør en skarp kritikk av moderskapsdiskursen, er *Aftermath* en kritikk av den konvensjonelle kjærlighet- og ekteskapsdiskursen. Ekteskapet beskrives på følgende måte av det selvbiografiske jeget i et av bokens siste kapitler: “[...] marriage is a mode of manifestation. It absorbs disorder and manifests it as order. It receives chaos, diversity, confusion, and it turns them into form.”<sup>185</sup> Den samlende formen er imidlertid ikke konstruktiv i lengden: “Form is both safety an imprisonment, both protector and dissembler: form, in the end, conceals truth, just as the body conceals the cancer that will destroy it.”<sup>186</sup>

Det finnes interessante paralleller mellom beskrivelsen av form i *Aftermath* som noe som inkorporerer og bærer med seg kaoset og oppløsningen, samtidig som den glatter over og forleder, og Julia Kristevas teori om det *abjekte*. Ifølge Kristevas psykoanalytisk-orienterte tankegang er det abjekte det hun kaller for “den opprinnelige fortrenghingens objekt”.<sup>187</sup> Den opprinnelige fortrenghingen har som formål å “skille fra hverandre, forkaste, repetere”.<sup>188</sup> Ifølge Kristeva er det primære grunnlaget i dannelsen av selvet ikke identifikasjon ved mimetisk speiling av en annen, men atskillelsen, forkastelsen: “Før “jeg” er *som* [noe], er

---

<sup>185</sup> Cusk, *Aftermath* (2 utgave. London: Faber&Faber Ltd., 2019), 122.

<sup>186</sup> Ibid., 55.

<sup>187</sup> Kristeva, “*Fra Pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection*” (2013), 406.

<sup>188</sup> Ibid.



“jeg” ikke, men atskiller, forkaster, ab-jekterer.”<sup>189</sup> Selvet, identiteten, dannes ved å definere jeg-ets grenser mot det det *ikke* er.

Fordi abjektet er den primære atskillelsen som jeget er grunnlagt i, er abjeksjonen en trussel mot enhver stabil identitetsstruktur.<sup>190</sup> Abjektet gjør strukturer midlertidige, krisen ligger hele tiden og lurar under den tilsynelatende stabile overflaten.<sup>191</sup> I *Aftermath* er evnen til å skille og forkaste noe som forbindes med maskulinitet.<sup>192</sup> Ved å definere seg som motsetning til noe annet etablerer den maskuline atskillelsen en helhet, en identitet.<sup>193</sup> Fordi helhet i *Aftermath* framstilles som en størrelse som er basert i forskjell, fører det til at enheten, det som er samlet, alltid “drar” med seg et fragment av det det har forkastet. Ifølge det selvbiografiske jeget i *Aftermath* samler maskulinitet det løsrevne, men ved å definere seg som delens motsetning, bærer det samtidig med seg den “opprinnelige” splittelsen og oppløsningen: “In the life of compartments lies the possibility of unity, just as unity contains the prospect of atomisation.”<sup>194</sup>

Ekteskapet er en form som gir trygghet, men det er det begrensende og sårbare aspektet med form som er vektlagt i *Aftermath*: Formen kveler i sin rigiditet, og grensene gjør den sårbar for overskridelser. For det selvbiografiske jeget framstår det derfor som et bedre alternativ å leve i “[...] the disorganised life and feel the dark stirrings of creativity, than to dwell in civilised unity, racked by the impulse to destroy.”<sup>195</sup> I det følgende sitatet, hvor det selvbiografiske jeget deltar sammen med døtrene sine på et julearrangement den første jula etter skilsmissen og observerer de andre familiene, definerer hun sitt eget oppløste ekteskap som abjekt:

[...] I see it so clearly as though I were looking in at them through a brightly lit window from the darkness outside; see the story in which they play their roles, their parts, with the whole world as a backdrop. We’re not part of that story anymore, my children and I. We belong more to the world, in all its risky disorder, its fragmentation, its freedom. The world is constantly evolving while the family endeavors to stay the same. [...] A house in the landscape, both shelter and prison.<sup>196</sup>

Det intakte ekteskapet og den samlede familien utgjør en struktur, en enhet og en historie som det selvbiografiske jeget ikke lenger er en del av. Denne strukturen forbindes med

---

<sup>189</sup> Ibid., 408.

<sup>190</sup> Ibid.

<sup>191</sup> Ibid.

<sup>192</sup> Cusk, *Aftermath* (2 utgave. London: Faber&Faber Ltd., 2019), 4.

<sup>193</sup> Ibid.

<sup>194</sup> Ibid., 5.

<sup>195</sup> Ibid.

<sup>196</sup> Ibid., 27.

maskulinitet, mens det fragmenterte og oppløste forbindes med verden og det bevegelige livet utenfor de trygge og maskuline strukturene. Ved at det selvbiografiske jeget identifiserer seg med kaoset definerer seg hun seg samtidig som “objekt” og plasserer seg selv i den liminale og marginale posisjonen som helheten, strukturen og identiteten definerer seg som motsetning til. Ved å anvende Benstocks artikkel om kvinnelig, selvbiografisk skrift som en fortolkningsmessig linse kan vi knytte denne marginale posisjonen til det kvinnelige og feminine.

I tråd med en slik fortolkning gjenfinner vi i selvforståelsen til det selvbiografiske jeget i *Aftermath* hvordan Annes identitetsfølelse oppstår gjennom en opplevelse av samklang med det jeg i innledningen kaller for den selvbiografiske konvensjonens underside: fragmentet, det ikke-lineære, bruddet. Det er altså nærliggende å anta at omrisset viser til en litterær struktur som har selvets liminale posisjons som sitt utgangspunkt.

I forrige delkapittel om *A Life's Work* satte jeg også Annes persepsjon av “omrisset” i forbindelse med hvordan den svake narrativiteten i memoarboken er ment å gi form til et møte med det ukjente gjennom spesifikt kvinnelige erfaringer som kan karakteriseres som motsetningsfylte og kaotiske. Jeg argumenterte også for at *Outlines* episodiske form uttrykker en slik erfaring, og har i begge delkapitlene knyttet denne episodiske formen til memoarbøkernes repetitive og tematiske kapittelinndeling. Selverkjennelsen som kan knyttes til “omrisset” viser altså til et selv som finner seg i en liminal posisjon som forbindes med erfaring og femininitet, og hvor det liminale utgjør det erkjennelsesmessige grunnlaget for en alternativ, litterær form som strukturerer og reflekterer denne erfaringen.

Et aspekt ved *Aftermath* som gir ytterligere støtte til en slik fortolkningen av “omrisset”, er at det i forbindelse med det selvbiografiske jegets beskrivelse av livet etter skilsmissen dukker opp et adjektiv vi gjenkjenner fra forrige delkapittel om *A Life's Work*: “Looking at the other families I feel our stigma, our loss of prestige: we are like a gypsy caravan parked up among the houses, **itinerant**, temporary.”<sup>197</sup> Vi ser at adjektivet *itinerant* også i *Aftermath* fungerer som metafor for den nye livstilstanden som det selvbiografiske jeget befinner seg i. Flere av de andre grunnmotivene som i *A Life's Work* fungerer som metaforer for erfaringen av moderskapet som noe ukjent, fremmed og bevegelig, figurerer også i *Aftermath* når det selvbiografiske jeget forsøker å beskrive hvordan hun opplever det nye livet: “I feel [...] that I

---

<sup>197</sup> Ibid., 27. Min utheving.

am a destitute, like a child lost in a hectic foreign city [...]",<sup>198</sup> "I feel as if I've broken down in the middle of nowhere. It's so quiet here, and so unfamiliar. I don't know where I am[...]",<sup>199</sup> "[it feels] as if I'd boarded an aeroplane and flown to a country whose people didn't speak my language, nor I theirs."<sup>200</sup> Vi ser her at beskrivelser av "fremmedspråk", "å være i et fremmed land" og "det ukjente landskapet" repeteres mellom de to memoarbøkene som beskrivelser av det selvbiografiske jegets nye erfaringer av en ukjent og kaotisk virkelighet. I forrige delkapittel trakk jeg en forbindelseslinje mellom disse metaforene og Fayes rolle som omreiser, samt til romanens episodiske komposisjon og trilogiens generelle betoning av det bevegelige og midlertidige. I *Aftermath* framheves i tillegg bruddet som motiv i et av sitatene: "I feel as if I've broken down [...]",<sup>201</sup> noe som reflekterer hvordan det fremmede i denne memoarboken også innebærer et brudd i selvet – det abjekte har kommet til overflaten og rystet selvets identitetsstruktur.

Jeg har allerede hevdet at den liminale fortellerstemmen i *Outline*, som har Faye som sin første beveger i rollen som selvbiografisk proxy, deler erfaringsverden med det selvbiografiske jeget i *Aftermath*. I det følgende skal vi undersøke repetisjon av beskrivelser, motiv og scener mellom de to verkene som styrker min hypotese om at den nedbrutte tilstanden som beskrives i *Aftermath* også utgjør Fayes erfaringsverden i *Outline* og at den litterære strukturen som reflekterer denne erfaringen universaliserer femininitet.

#### **4.4.1. Paralleller mellom Faye i *Outline* og det selvbiografiske jeget i *Aftermath***

I *Outline* beskriver Faye sitt eget oppløste ekteskap på parallelt vis til det selvbiografiske jeget i *Aftermath*: "It was impossible [...] to give the reason why the marriage had ended: among other things a marriage is a system of belief, a story [...]"<sup>202</sup> Det selvbiografiske jeget i *Aftermath* kan som et ekko av Faye, heller ikke gi noen god forklaring på hvorfor ekteskapet hennes viklet seg inn i en destruktiv prosess: "[...] I [...] cannot remember what drove me to destroy the life I had. All I know is that it is lost, gone."<sup>203</sup> I disse sitatene fra henholdsvis *Outline* og *Aftermath* gjenkjenner vi også den manglende opplevelsen av koherens eller årsak som var betegnende for det selvbiografiske jeget i *A Life's Work* – subjektet står midt oppe i

---

<sup>198</sup> Ibid., 118.

<sup>199</sup> Ibid., 124.

<sup>200</sup> Ibid., 126.

<sup>201</sup> Ibid., 124.

<sup>202</sup> Cusk, *Outline* (London: Faber&Faber Ltd., 2018), 12.

<sup>203</sup> Cusk, *Aftermath* (2 utgave. London: Faber&Faber Ltd., 2019), 56.

et kaos, men kan ikke finne fram til noen årsak eller grunn som kan gi henne kontroll over “galskapen”. Mangelen på sammenheng mellom årsak og virkning leder til en opplevelse av å befinne seg i en fragmentert tilstand som mangler et tydelig narrativ og en tydelig logikk. På vei tilbake til Aten etter å ha vært på båtturen med Naboen, beskriver Faye hvordan hennes eget liv fortøner seg for henne som å være fragmentert og i biter: “[...] feeling my body being borne blindly through space I had the sense of everything in my life having become atomised, all its elements separated as though an explosion had sent them flying away from the centre in different directions.”<sup>204</sup>

Ved at ulike motiv som gjenspeiler oppløsning, det fragmenterte og brudd figurerer gjennom romanen gjøres det enda tydeligere at bruddet – i likhet med det selvbiografiske jeget i *Aftermath* – også utgjør Fayes erfaringsverden i *Outline*. I det følgende skal vi undersøke to scener i romanen hvis motiv inneholder disse elementene. Den første scenen er Fayes beskrivelse av synet som møter henne på vei ned til havna med Naboen: “[...] and there was the sea, blazing blue beyond a khaki-coloured scrubland littered **with low abandoned buildings and unfinished roads and the skeletons of houses that had never been completed, where skinny trees now grew through the glassless windows.**”<sup>205</sup> Den andre scenen dukker opp i Fayes fordobling, Paniotis’ beskrivelse av byen han og barna blir tvunget til å overnatte i på sin første ferie alene sammen etter at han og kona skiltes:

[...] a most terrible place in a scruffy, windswept seaside town where a giant apartment complex had been half built and then abandoned, so that everywhere there were huge piles of sand and cement and great stacks of breeze blocks, as well as large pieces of machinery that appeared to have been left there mid-job, diggers with shovels of earth half raised, forklift trucks with pallets still suspended on their outstretched prongs, all frozen in situ like prehistoric monsters drowned in silt, while the building itself, an aborted embryo in a still-fresh swirl of tarmac, stood in all its spectral madness, staring with its glassless windows out to sea.<sup>206</sup>

I den første scenen utgjør den forlatte byggeplassen, det avbrutte byggeprosjektet og den halvferdige bygningen Fayes verdslige omgivelser på det diegetiske nivået i den narrative diskursen – hun plasseres midt inne i den fragmentariske erfaringen. Fayes kaotiske og fragmentariske innside, som hun beskrev i sitatet fra båtturen tilbake til Aten, finner sitt motstykke i fragmentet av en byggeplass i hennes umiddelbare omgivelse. Det vi ser er at Fayes indre erfaringsverden og den større, ytre verden hun beveger seg gjennom, smelter sammen gjennom slike beskrivelser – forskjellen mellom dem oppheves. Det diegetiske

---

<sup>204</sup> Cusk, *Outline* (London: Faber&Faber Ltd., 2018), 87.

<sup>205</sup> *Ibid.*, 62. Min utheving.

<sup>206</sup> *Ibid.*, 116.

nivået i romanen, som vi kan knytte til historien, handlingen og til romanens svake plottutvikling, uttrykker altså Fayes indre tilstand og erfaringsverden.

I den andre beskrivelsen av byggeplassen observerer vi at også Fayes fordobling Paniotis plasseres i samme fragmentariske, narrative verden, men på et hypodiegetisk nivå (en fortelling i fortellingen). I Paniotis' skildring av byggeplassen smelter derfor to ulike narrative nivå i romanen sammen. Denne sammensmeltningen av narrative nivå er i tråd med min beskrivelse av hvordan den svake plottutviklingen i romanen åpner for at det er Fayes gjenfortellinger som utgjør den egentlige "handling" i romanen, og at spenningsnivået i romanen først og fremst er knyttet til de mindre plottene som vi finner i disse historiene. Oppløsningen av skillet mellom det diegetiske og hypodiegetiske nivået peker også videre inn i fenomenet jeg beskrev ovenfor hvor sammenføyningen av Fayes indre og ytre verden viser at det diegetiske nivået i romanen (som er episodisk strukturert) uttrykker hovedpersonens fragmenterte, indre erfaring. I og med at det diegetiske nivået i romanen også er et uttrykk for Fayes indre verden, fører oppløsningen mellom det diegetiske og det hypodiegetiske nivået i romanen til at historiene Faye lytter til også framstår som en refleksjon av hennes indre. Dette fenomenet bidrar ytterligere til at de ulike fortellerstemmene i romanen ved nærmere ettersyn fortøner seg som samme fortellerstemme.

Vi ser her at sammensmeltningen mellom Fayes indre og ytre verden, og oppløsningen mellom ulike narrative nivå i romanen, i likhet med den utydelige grenseoppgangen mellom førstepersons- og tredjepersonsfortellere, åpner opp for den liminale fortellerstemmen i romanen. Et annet aspekt som støtter et slikt syn er at den halvbygde, forlatte bygningen er et motiv som også reflekterer den avbrutte strukturen som beskriver den oppløste og feminine, men samtidig forskjellsløse erfaringsverdenen som Faye deler med selvbiografiske jeget i *Aftermath*: "[The cost of the road to civilisation] was a loss of [...] **the quiet kind of flourishing that goes on where things are not being built and goals driven towards.**"<sup>207</sup>

Med bakgrunn i dette argumenterer jeg for at beskrivelsen av den halvgjorte og forlatte bygningsplassen fungerer som et metapoetisk bilde på en svak narrativ struktur. I tråd med en metapoetisk fortolkning av byggeplass-motivet, er Paniotis' fortelling – som utspiller seg med dette motivet som "bakteppe" – et illustrerende eksempel på hvordan en feminin svak narrativ struktur framheves som et autentisk uttrykk for den umiddelbare erfaringen på bekostning av mer konvensjonelle narrative strukturer. Fordi Paniotis er en mann er historien hans også

---

<sup>207</sup> Cusk, *Aftermath* (2 utgave. London: Faber&Faber Ltd., 2019), 4.

illustrerende for den ontologiske universaliseringen av femininitet i romanen. I det følgende skal vi som avslutning på oppgaven derfor undersøke Paniotis' fortelling nærmere.

#### **4.5. Erfaringens form**

Som nevnt i 3. kapittel, utspiller Fayers møte med Paniotis seg i *Outlines* 5. kapittel. I likhet med Faye og det selvbiografiske jeget i *Aftermath* har også Paniotis gjennomgått en tøff skilsmisse, og beskriver ekteskapet sitt som en historie: “[...] nothing in our life [...] as a family was ever itself, [...] it was always leading to the next thing and the next, was always contributing to our story of who we were.”<sup>208</sup> Problemene for Paniotis og kona oppstår når de ikke lenger har flere mål de kan oppnå sammen, ingen flere muligheter til fremskritt. Skilsmissen blir et slags substitutt for utvikling – logikken er at hvis man ikke kan gå framover, så får man gå bakover, men regresjonen utvikler seg snart til en krig: “[...] it was a journey through destruction and war [...]”.<sup>209</sup>

I likhet med Paniotis anvender også det selvbiografiske jeget i *Aftermath* krigsmetaforer i skildringen av skilsmissen: “Of certain parts of life there can be no foreknowledge – war, for instance. The soldier going to war for the first time does not know how he will behave [...]. He does not know this part of himself.”<sup>210</sup> I dette sitatet gjenkjenner vi forståelsen av at en erfaringsbasert identitetsfølelse ikke kan være grunnlagt i etablerte narrative strukturer som masterplottet eller den selvbiografiske konvensjonen: “Of certain parts of life there can be no foreknowledge – war, for instance.”<sup>211</sup> Vi gjenkjenner også hvordan “omrisset”, som betegner en svak, narrativ struktur som åpner for alternative former for selverkjennelse, gir rom for det ukjente: “The soldier going to war for the first time does not know how he will behave [...]. **He does not know this part of himself.**”<sup>212</sup> En erfaringsbasert identitet handler derfor mer om følelse og samklang enn om visshet. Selverkjennelsens struktur skal være fleksibel nok til å romme selvets liminale plassering mellom både fortidens og fremtidens usikkerhet – en plassering som sørger for at deler av selvets alltid ligger i mørke og bare er delvis kjent eller fullstendig ukjent.

---

<sup>208</sup> Cusk, *Outline* (London: Faber&Faber Ltd., 2018), 123.

<sup>209</sup> Ibid., 100.

<sup>210</sup> Cusk, *Aftermath* (2 utgave. London: Faber&Faber Ltd., 2019), 8.

<sup>211</sup> Ibid.

<sup>212</sup> Ibid. Min utheving.

Paniotis' historie er en selvbiografisk fortelling om en slik opplevelse av gjenklang mellom erfaring, selvfølelse og narrativ erkjennelsesstruktur. Som nevnt inntraff hendelsen den første ferien han tilbragte alene med barna sine etter skilsmissen, og det er det velkjente motivet av det fremmede og ukjente som vi har gjort oss kjent med gjennom memoarbøkene, som setter tonen i beretningen: "Paniotis felt himself getting further and further away from everything trusted and known, everything familiar, and most of all from the whole security of the home he had made with his wife [...]".<sup>213</sup> Paniotis beveger seg her ut i den liminale tilstanden som kjennetegner fortellerstemmens posisjon i *Outline*, erfaringen av moderskapet i *A Life's Work* og det selvbiografiske jegets opplevelse av skilsmissen i *Aftermath*, og som soldaten er han på vei inn i erfaringer han ikke har noen forkunnskap om.

Paniotis forteller Faye om hvordan han og barna overnatter på hotellet i nærheten av det metapoetiske, underlige og halvferdige leilighetskomplekset, hvor de blir stukket av aggressive mygg om natta og neste morgen befinner seg midt oppe i et forferdelig uvær: "It was [...] raining very hard, and was so windy on the shore where the hotel looked out, that the spume was lifted from the water and blew away in great desolate sweeps that looked like phantoms crossing the sky."<sup>214</sup> På tross av uværet er Paniotis så fast bestemt på å komme seg vekk fra hotellet at han pakker seg selv og barna inn i bilen og kjører av gårde, noe som leder dem ut i det reine, skjære kaos: "[...] with the rain hammering on the roof, [I was] hardly able to see where I was going. At points the road had been turned literally to mud, and as we climbed back up into the hills above the coast I saw there was an actual danger it might be washed away."<sup>215</sup> På toppen av det hele svinger Paniotis feil i det voldsomme regnværet og kjører seg derfor vill på en smal vei oppover i fjellet. I fjellet støter han og barna på en flokk av geiter og griser som har blitt skremt av uværet: "The storm had caused herds of goats and mountain pigs to run madly over the mountainsides, and sometimes they came swarming across the road right in front of the car [...]".<sup>216</sup> Det blir ikke lett å komme seg bort fra geitene, litt lenger bort er nemlig veien oversvømt av en løpsk elv og barna blir livredde fordi vannet strømmer inn i bilen fra et åpent vindu. Som ved et mirakel dukker det imidlertid opp en liten fjellstue, og Paniotis får berget seg selv og barna inn hit.

---

<sup>213</sup> Cusk, *Outline* (London: Faber&Faber Ltd., 2018), 115.

<sup>214</sup> Ibid., 117.

<sup>215</sup> Ibid.

<sup>216</sup> Ibid., 118.

Søkkvåte og med infiserte myggstikk fra natta på hotellet, føres Paniotis og barna inn i et rom fullt av jentespeidere:

[The girl scouts were all] wearing a uniform that consisted of a navy skirt and a blouse, a navy beret and a knotted yellow tie. They were singing all together, a song in French, with one or two of them accompanying on small musical instruments. This bizarre scene seemed quite acceptable to me, after the awful seaside town and the storm and the mad goats [...].<sup>217</sup>

Uværet, kaoset og synet av de syngende jentespeiderne, fører til det som kan beskrives som en liten åpenbaring: “[...] I began to feel for the first time that I was seeing what was really there, without asking myself whether or not I was expecting to see it.”<sup>218</sup> Her gjenkjenner vi fordringsløsheten som kjennetegner soldaten som skal ut i krig, og vi gjenkjenner også romanens kritikk av det konvensjonelle, det stereotypiske og av masterplottet. Når Paniotis beskriver at han for første gang i sitt voksne liv føler at han ser det som virkelig er foran og rundt han, innebærer det at han ser verden med et *forventningsløst* blikk. Dette blikket åpner for at han på betingelsesløst vis aksepterer de umiddelbare kontrastene (det motsetningsfylte) og det absurde i livet.

Paniotis erfaring av det umiddelbare medfører også opplevelsen av en ny form som bryter med konvensjonell narrativitet. Når stormen endelig letter og sola titter fram igjen, tar Paniotis barna med seg ut for å kikke på en ravine like i nærheten. På vei tilbake begynner sola å steike og myggstikkene å klø infernalsk, og på tross av at forbipasserende kan se dem nakne hiver Paniotis og barna av seg klærne og stuper ut i en vannkulp som ligger rett ved veien:

I can see us there still [Paniotis] said, for those were moments so intense that in a way we will be living them always, while other things are completely forgotten. **Yet there is no particular story attached to them**, he said [...]. **That time spent swimming in the pool beneath the waterfall belongs nowhere: it is part of no sequence of events, it is only itself. [...] there was no sequel to that time in the pool, nor ever will be.**<sup>219</sup>

Den episodiske og enestående erfaringen som Paniotis skildrer i denne passasjen, formidler en erfaringsbasert erkjennelse av den selvbiografiske historien som ikke følger konvensjonelle narrative strukturer. Opplevelsene som gir størst opplevelse av samklang mellom erfaringen av livet (det som virkelig er der) og selvet er de umiddelbare opplevelsene som ikke kan forklares eller kontrolleres, som ikke er et ledd i en underliggende narrativ struktur. Slike

---

<sup>217</sup> Ibid., 119.

<sup>218</sup> Ibid.

<sup>219</sup> Ibid. 123. Min utheving.



underliggende narrative strukturer kan være moderskapsdiskursen, ekteskapsdiskursen eller den konvensjonelle selvbiografiske formen som ordner og sorterer livshendelsene i henhold til en rød tråd eller et bestemt hendelsesforløp. Umiddelbare opplevelser som den Paniotis beskriver er intense fordi de ikke inngår som del av en velkjent plottstruktur eller et masterplott, men heller er i samklang med de ukjente delene av selvet – det som ligger i mørket, som kanskje aldri blir fullstendig kjent, men som likevel utgjør selvets “grunnløse” grunn.

### **Konklusjon**

I løpet av denne oppgaven har jeg argumentert for at denne “grunnløse” grunnen er beskrivende for selvets liminale posisjon, en posisjon som jeg har knyttet opp til Benstocks forståelse av kvinnelig selvbiografisk skrift. I tråd med dette synet har jeg gjennomgående argumentert for hvordan den svake narrative strukturen i *Outline* og memoarbøkene er et uttrykk for en kvinnelig erfaringsverden som jeg har satt i sammenheng med Cusks poetikk om en kvinnelig litteratur. Jeg har også argumentert for at denne formens sjanger er en form for metaselvbiografi hvor forholdet mellom personlig identitet og litterær form er det sentrale. “Omrisset” er beskrivende for en alternativ, metaselvbiografisk struktur for selverkjennelse som har den ambivalente, motsetningsfylte og bevegelige erfaringen av å leve i verden i en kvinnes kropp som sitt utgangspunkt. Gjennom transtekstuell repetisjon mellom *Aftermath* og *Outline* framtrer imidlertid denne strukturen som sidestilt med erfaring i sin alminnelighet og derfor som åpen for begge kjønn. Dette leder til en ontologisk universalisering av feminitet i *Outline* hvor det kvinnelige “omrisset”, arter seg som en erkjennelsesmessig struktur for det menneskelige.

## Litteraturliste

- Benstock, Shari. "Å autorisere det selvbiografiske". I *Feministisk litteraturteori*. Redigert av Irene Iversen, 64-84. Oslo: Pax Forlag, 2002.
- Bjerck Hagen, Erik. *Hva er Litteraturvitenskap?* Oslo: Universitetsforlaget, 2003.
- Braun, Alice. "A compound fenced off from the rest of the world: Motherhood as the Stripping of One's Self in Rachel Cusks *A Life's Work: On becoming a Mother*". *Études britanniques contemporaines*, no. 53 (2017): 1-26.  
DOI:<https://doi.org/10.4000/ebc.3802>
- Brazil, Kevin. "Form and Fiction, 1980-2018". I *The Cambridge Companion to British Fiction: 1980-2018*. Redigert av Peter Boxall, 89-104. Storbritannia: Cambridge University Press, 2019. Cambridge Companions Complete Collection.
- British Council, "Athens International Creative Writing Summer School 2013". Lest 23.09.2020. URL: <https://www.britishcouncil.gr/en/events/athens-international-creative-writing-summer-school>
- Clanchy, Kate. "*Kudos* by Rachel Cusk – a daringly truthful trilogy concludes". *The Guardian*. 23.09.2020. URL:<https://www.theguardian.com/books/2018/may/04/kudos-rachel-cusk-review>
- Cusk, Rachel. "I was only being honest". *The Guardian*. 23.09.2020.  
URL:<https://www.theguardian.com/books/2008/mar/21/biography.women>
- Cusk, Rachel. *The Last Supper, A summer in Italy*. 2. utgave. London: Faber&Faber Ltd., 2010.
- Cusk, Rachel. *Outline*. London: Faber&Faber Ltd., 2018.
- Cusk, Rachel. *Transit*. London: Faber&Faber Ltd., 2018.
- Cusk, Rachel. *Omriss*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Gyldendal, 2018.
- Cusk, Rachel. *A Life's Work*. 3. utgave. London: Faber&Faber Ltd., 2019.
- Cusk, Rachel. *Aftermath*. 2. utgave. London: Faber&Faber Ltd., 2019.
- Cusk, Rachel. *Coventry*. London: Faber&Faber Ltd., 2019.
- Cusk, Rachel. *Kudos*. London: Faber&Faber Ltd., 2019.
- Dix, Hywel. "Introduction: Autofiction in English: The Story so Far". I *Autofiction in English*. Redigert av Hywel Dix, 1-23. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018. EBSCOhost Ebooks.
- Eagleton, Terry. *How to Read Literature*. New Haven, Conn: Yale University Press, 2013.

- Franklin, Ruth. "The Uncoupling". *The Atlantic*. 23.09.2020.  
URL:<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2017/01/the-uncoupling/508742/>
- Garner, Dwight. "With "Kudos" Rachel Cusk Completes an Exceptional Trilogy". *The New York Times*. 23.09.2020. URL: <https://www.nytimes.com/2018/05/21/books/review-kudos-rachel-cusk.html>
- Gusdorf, Georges. "Conditions and Limits of Autobiography", overs. James Olney. I *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Redigert av James Olney, 28-48. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980.
- Gronemann, Claudia. "Autofiction". I *Handbook of Autobiography/Autofiction*. Redigert av Martina Wagner-Egelhaaf, 241-246. Oldenbourg: De Gruyter, 2019. De Gruyter eBooks Complete. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110279818>
- Hanson, Clare. "The Book of Repetition: Rachel Cusk and Maternal Subjectivity". *E-rea: Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, 10, no. 2 (2013):1-27. DOI: <https://doi.org/10.4000/erea.3259>
- Hauthal, Janine. "Metaization and Self-Reflexivity as Catalyst for Genre Development: Genre Memory and Genre Critique in Novelistic Meta-Genres". I *The Cultural Dynamics of Generic Change in Contemporary Fiction: Theoretical Frameworks, Genres and Model Interpretations*. Basseler Michael, Ansgar Nünning og Christine Schwanecke (red.), 81-114. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2013.
- Jensen, Meg. "How Art Constitutes the Human: Aesthetics, Empathy and the Interesting in Autofiction". I *Autofiction in English*. Redigert av Hywel Dix, 65-83. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018. EBSCOhost Ebooks.
- Kellaway, Kate. "Rachel Cusk: "Aftermath was creative death. I was heading into total silence." *The Guardian*. 23.09.2020.  
URL:<https://www.theguardian.com/books/2014/aug/24/rachel-cusk-interview-aftermath-outline>
- Kristeva, Julia. "Fra *Pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection*", overs. Agnete Øye. I *Estetisk teori: en antologi*. Redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, 397- 410. Oslo: Universitetsforlaget, 2013.
- Linke, Gabriele. "Topics of Autobiography/Autofiction". I *Handbook of Autobiography/Autofiction*. Redigert av Martina Wagner-Egelhaaf, 416-422. Oldenbourg: De Gruyter, 2019. De Gruyter eBooks Complete. DOI:<https://doi.org/10.1515/9783110279818>

Lothe, Jakob. *Fiksjon og film: Narrativ teori og analyse*. 2. utgave. Oslo: Universitetsforlaget, 2011.

McHale, Brian. "Weak Narrativity: The Case of Avant-Garde Narrative Poetry". *Narrative* 9, no.2 (Mai 2001): 161-167. URL: <https://www.jstor.org/stable/20107242>

Missinne, Lut. "Autobiographical Novel". I *Handbook of Autobiography/Autofiction*. Redigert av Martina Wagner-Egelhaaf, 464-472. Oldenbourg: De Gruyter, 2019. De Gruyter eBooks Complete. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110279818>

Missinne, Lut. "Autobiographical Pact". I *Handbook of Autobiography/Autofiction*. Redigert av Martina Wagner-Egelhaaf, 222-227. Oldenbourg: De Gruyter, 2019. De Gruyter eBooks Complete. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110279818>

Pettersson, Bo. "What Happens When Nothing Happens: Interpreting Narrative Technique in the Plotless Novels of Nicholson Baker". I *Narrative, Interrupted: The Plotless, the Disturbing and the Trivial in Literature*. Lehtimäki Markku, Laura Karttunen og Maria Mäkelä (red.), 42-56. Berlin: DeGruyter, Inc., 2012. ProQuest Ebook Central.

Porter Abbott, H. *The Cambridge Introduction to Narrative*. 2 utgave. Storbritannia: Cambridge University Press, 2008.

Struth, Christiane. "Metaautobiography". I *Handbook of Autobiography/Autofiction*. Redigert av Martina Wagner-Egelhaaf, 636-639. Oldenbourg: De Gruyter, 2019. De Gruyter eBooks Complete. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110279818>

Tammi, Pekka. "Against Narrative ("A Boring Story")". *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 4, no. 2 (Juni 2006): 19-40. DOI: 10.1353/pan.0.0113.

Thiemann, Anna. "Postmodernity". I *Handbook of Autobiography/Autofiction*. Redigert av Martina Wagner-Egelhaaf, 778-804. Oldenbourg: De Gruyter, 2019. De Gruyter eBooks Complete. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110279818>

Thurman, Judith. "Rachel Cusk Gut-Renovates the Novel". *The New Yorker*. 23.09.2020. URL:<https://www.newyorker.com/magazine/2017/08/07/rachel-cusk-gut-renovates-the-novel>

Vincent, Hannah. *Weaning as a Creative and Critical Reading*. Phd.-avhandling. University of Sussex. 2018. Tilgjengelig fra: <http://sro.sussex.ac.uk/>.

### **Audiovisuelt materiale**

Littpod. *Rachel Cusk*. Rachel Cusk og Inger Merete Hobbelstad. 2018. Littpod/Podtail. Podcast. 21.09.2020. URL: <https://podtail.com/no/podcast/littpod/rachel-cusk/>

