



Cecilie Øen

The Room That is the Book
Fortelling og liv i Paul Austers
The Locked Room

Cecilie Øen

The Room That is the Book
Fortelling og liv i Paul Austers
The Locked Room

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litterære, lingvistiske og estetiske studier
Høst 2007



UNIVERSITETET I BERGEN

Takk

Takk til Lars Sætre for god veiledning og lærerrike samtaler.

Takk til Meltzerfondet som gav meg støtte til å reise til New York for å få tilgang til Paul Austers originalmanuskripter på The New York Public Library.

Takk til Jannicke Øen, Anne Helene Guddal, Mathias Danbolt, Arne Osland, Ragnhild Nakling og Bernhard Ellefsen for kommentarer og gode innspill.

Og tusen takk til Yngve Ueland for tålmodigheten.

Innledning	7
Kapittel 1: Fortelleren	12
1.1. Sammendrag av <i>The Locked Room</i>	12
1.2. Kronologi.....	13
1.2.1. Ellipser.....	15
1.2.2. Narrativ oppbygging.....	16
1.3. Førstepersonsfortelleren.....	18
1.3.1. Pålitelighet og distanse.....	19
1.3.2. Andre fortellere.....	20
1.3.3. Tekster i teksten.....	21
1.4. Forsøk på avslutning.....	22
1.4.1. Biografien.....	25
1.4.2. Detektivfortelling.....	26
1.4.3. Kjærlighetshistorie.....	28
1.4.4. Postmoderne avslutning?.....	30
Kapittel 2: Forfatteren	32
2.1. Innledning.....	32
2.2. Paul Auster som forfatter.....	33
2.3. Forfatteren av og i teksten.....	34
2.3.1. Roland Barthes: ”Forfatterens død”.....	36
2.3.2. Michel Foucault: ”Hva er en forfatter?”.....	38
2.3.3. Forfatternavnet.....	40
2.4. Fanshawes forfattermakt.....	42
2.4.1. Ghostwriter.....	45
2.5. To forfattere: Fanshawe og fortelleren.....	46
2.5.1. Sammensmelting: ”blood brothers for life”.....	47
2.5.2. Møtet mellom Fanshawe og fortelleren: øret.....	50
2.5.3. Fortellerens hevnlyst.....	51
2.5.4. Rollebytte.....	52
2.5.5. Biografien.....	54
2.6. Opprøret: destruksjonen av skriften.....	54
2.6.1. <i>The Locked Room</i>	56
Kapittel 3: Gjenbruk og intertekstualitet	57
3.1. Innledning.....	57
3.2. Om det postmoderne via Hutcheon og Kilb.....	58
3.3. Forfatterskapsinterne og – eksterne referanser.....	62
3.3.1. <i>Fanshawe</i>	64
3.3.2. <i>The Talented Mr. Ripley</i>	66
3.3.3. Henry Dark.....	68
3.3.4. Stillman og språket etter fallet.....	69
3.3.5. ”Wakefield”.....	72
3.4. Genrereferanser: Detektivroman.....	74
3.4.1. Det lukkede roms mysterium.....	77

Kapittel 4: Biografi – skrift og liv	81
4.1. Innledning.....	81
4.2. Motsetninger – Identitet.....	81
4.3. Verk og liv: tekst og kropp.....	82
4.4. Fortelling og liv	85
4.4.1. Døden som betingelse – Benjamin: ”Fortelleren”.....	88
4.4.2. Om sannhet og fiksjon.....	89
4.5. Metalepse	93
Konklusjon: fortellingens rolle.....	97
Bibliografi	100

Innledning

The Locked Room (1986) er den siste romanen i den amerikanske forfatteren Paul Austers *The New York Trilogy*. Boken er en sammensatt tekst som skaper en tett, intertekstuell vev. Den trekker veksler på gjenkjennelige genrekonvensjoner og klisjéer fra blant annet detektivfortellinger og kjærlighetshistorier, samtidig som den innehar en rekke litterære og litteraturteoretiske referanser og refleksjoner. Med henvisninger til Poe og Hawthorne, til språkfilosofi og dekonstruksjon, tar teksten leseren med på en reise gjennom et teoretisk og litterært landskap. Med dette som bakteppe vil jeg gå inn i romanen for å nøste opp i noen av de trådene den består av.

The Locked Room innehar en rekke av hva jeg vil kalle ”tradisjonelle” narrative elementer: vi møter en historie med spenningsutvikling, vendepunkt og – i alle fall tilsynelatende – en avslutning. Samtidig er romanen en underminering av disse elementene. Personers identiteter oppløses og betviles og den narrative fremdriften kompliseres. Fortelleren, som leter etter en annen, finner til slutt ikke, men blir selv funnet – rollene byttes. Det er dette spennet jeg vil utforske i her: Hvordan klarer *The Locked Room* både å være en relativt tradisjonell fortelling, og på samme tid fremvise umuligheten av det å kunne fortelle sannheten om hendelser, eller om et annet menneske? Hvordan tematiseres og problematiseres dette i romanen, og hvilke virkemidler tas i bruk? Dette er den overordnede problemstillingen i min oppgave.

For å drøfte de spørsmålene jeg listet opp over, vil jeg arbeide meg gjennom fire hovedtema. Det første er fortelleren: Hvordan fungerer fortelleren i denne romanen, og hvordan er narrativet organisert? I første kapittel vil jeg analysere fortellerfunksjonen og fortellerens plass i romanen, både som tekstlig instans og som agerende person i romanteksten. Hvordan påvirker det teksten at den har en førstepersonsforteller, og

hvordan endres tekstens status av at en rekke andre fortellere kommer til orde underveis i romanen? I tillegg går jeg igjennom romanens narrative struktur, den kronologiske organiseringen og, ikke minst, romanens slutt. Hvilke forventninger til avslutning skaper de forskjellige genrereferansene til henholdsvis kjærlighetsfortelling, detektivroman og biografi, som er noen av de genrene teksten refererer til?

Forfatteren er det andre hovedtemaet som skal gjennomgås, både tematisk og teoretisk. *The Locked Room* tematiserer forfatterrolle og forfatterskap, blant annet ved å inngå i en dialog med tekster av Roland Barthes, Michel Foucault og Jacques Derrida, som jeg vil drøfte i kapittel to. Romanteksten alluderer og refererer intertekstuelte ikke bare til skjønnlitterære tekster, men også teoritekster, og jeg vil derfor gå gjennom disse tekstene og vise hvordan de inngår i romanens referanseramme. De teoretiske problemstillingene disse tekstene behandler, blir en integrert del av handlingsnivået i romanen, hvor det etter hvert kjempes om det jeg vil kalle ”forfattermakt”. Hva vil det si å være forfatter av en tekst, og hvordan forandres måten vi forholder oss til teksten på hvis forfatteren er anonym eller skjuler seg bak et pseudonym? Samtidig som jeg her skal diskutere teorier omkring ”forfatterens død”, lar jeg Paul Auster få komme til orde, også om sine egne verker. Dette blir et problem, for hvordan forholder man seg til de mange kryssreferansene som gjøres i forfatterskapet? Hvor mye skal en forfatter som stadig gir intervjuer, og aktivt kommenterer både egen og andres litteratur, bli lyttet til?

Utfordringen ligger her i å være seg bevisst forfatterens innvirkning på hvordan *The Locked Room* leses. I hvilken grad bidrar Auster til å dempe tekstens frie spill, og i hvilken grad lar jeg, som leser, ham gjøre det? Kan man unngå eller omgå denne forfattermakten, og bør det være et mål?

Det tredje området jeg fokuserer på er gjenbruk og intertekstualitet. I tredje kapittel ser jeg på noen av de mest sentrale skjønnlitterære referansene jeg har funnet i

romanen, og undersøker hvordan referanser til andre tekster skaper interessante og meningsproduserende berøringspunkter. I den anledning inkluderer jeg en drøfting av det omstridte begrepet om det postmoderne – for kan disse referansene være elementer i en postmoderne estetikk? Her vil jeg ved hjelp av hovedsakelig to teoretikere, Linda Hutcheon og Andreas Kilb, gjøre noen nedslag i feltet av teori om det postmoderne som etter min mening er fruktbare. Forandrer det lesningen av *The Locked Room* at kjente navn, motiver eller tema er en integrert del av romanen – og i så fall hvordan? Kan vi definere romanens bruk av konvensjonelle trekk fra for eksempel detektivfortellinger som postmoderne? Og hvordan forholder det seg med de referansene som gjøres til andre verk av Paul Auster selv?

Det fjerde kapitlet dreier seg om det å skrive om et liv, om biografien som genre. Dette er en viktig del av handlingsplanet i romanen, som omhandler prosessen fortelleren går igjennom når han skal skrive en biografi om sin forsvunne barndomsvenn Fanshawe, som er antatt å være død. Hvordan er fortellingen forbundet med døden, og hvilke konsekvenser får det da at den fortelleren skal skrive biografi om, viser seg å være i live? I denne sammenheng vil jeg blant annet kople an til Walter Benjamins tekst ”Fortelleren”, og flere artikler av Paul de Man. Kan vi i romanteksten finne meningsbærende retoriske og tropologiske strukturer? Eller bryter strukturer av denne typen sammen?

Tittelen på oppgaven er hentet fra et sitat fra *Ghosts*, den andre boken i *The New York Trilogy*. I sin helhet lyder det slik: ”How to get out of the room that is the book that will go on being written for as long as he stays in the room?”¹ Nettopp stengte rom, og forholdet mellom liv og skrift er sentralt i *The Locked Room*. Selv om jeg skriver om den siste boken i denne trilogien, er også de to foregående romanene viktige. Det finnes en

¹ Auster, Paul: *Ghosts*, Penguin: New York, 1987, s. 58.

rekke motiviske og tematiske likheter mellom romanene, og sammenhengen mellom dem reflekteres det til og med over i romanteksten i *The Locked Room*. I løpet av oppgaven går jeg flere ganger inn i passasjer fra de to andre romanene, der jeg mener de er relevante for analysen.

Det er for øvrig *The New York Trilogy*, og da trilogien som helhet, som dominerer den forskning som har blitt gjort på Austers tekster. Det har også blitt skrevet en del om trilogiens første bok, *City of Glass*. Så vidt meg bekjent har det imidlertid ikke blitt skrevet mye om *The Locked Room* som enkeltstående tekst. Heller ikke det fokuset jeg har valgt, med vektlegging av det å fortelle og premissene for dette, er noe jeg har funnet gjort i litteraturen.

Det har blitt skrevet omtrent 15 hovedfags- og masteroppgaver om Paul Auster i Norge de siste femten årene. De fleste dreier seg om *The New York Trilogy*, *Moon Palace* eller *The Invention of Solitude*. Identitetstematikk er det mest fremtredende i disse oppgavene, i tillegg til et fokus på selvbiografi. Ingen har fortelleren eller det å fortelle som hovedfokus. Det samme gjelder det jeg har funnet av litteratur om Austers verk generelt. Det finnes to bøker som samler artikler om Austers forfatterskap, henholdsvis én redigert av Dennis Barone, *Beyond the Red Notebook* fra 1995, og én redigert av Harold Bloom, i serien *Bloom's Modern Critical Views*, fra 2004. Det finnes en lang rekke artikler om Austers tekster i forskjellige tidsskrifter, og jeg har måttet velge ut et fåtall som et utgangspunkt for denne oppgaven. Siden Auster fremdeles både lever og skriver, er hans forfatterskap en størrelse som stadig endrer karakter. Derfor er materialet som skal studeres alltid i bevegelse, nye tekster kommer til og utvider feltet.

Hovedspørsmålet for denne oppgaven er om det er mulig å nærme seg noen reflektert forståelse av vilkårene for å fortelle, for det å fortelle noe om et annet menneske, eller å fortelle en historie som utgir seg for å være sannheten. Disse

spørsmålene danner utgangspunktet for denne oppgaven, og jeg vil forsøke å nærme meg noen svar ved å analysere *The Locked Room* fra flere innfallsvinkler, gjennom annen litteratur, og ikke minst teori.

Kapittel 1: Fortelleren

1.1 Sammendrag av *The Locked Room*

Fortelleren i teksten, som aldri navngis, er en skribent som bor i New York. En dag blir han kontaktet av kona til en barndomsvenn, Fanshawe,² som han ikke har hatt kontakt med på mange år. Fanshawe har forsvunnet og er antatt død. Han har etterlatt seg et skap fullt av tekster, og det blir etter Fanshawes uttalte ønske fortellerens oppgave å vurdere om tekstene skal utgis. Tekstene viser seg å være gode, og blir utgitt. De gjør suksess, og Fanshawe blir en anerkjent forfatter. Fanshawes kone, Sophie, og fortelleren innleder etter hvert et forhold, etter hvert gifter de seg, og fortelleren adopterer Fanshawe og Sophies sønn. Fortelleren ender opp med å gradvis overta livet til sin barndomsvenn. I troen på at Fanshawe er død, skaper Sophie og fortelleren seg et godt liv sammen, og de lever av inntektene Fanshawes tekster genererer.

Det viser seg imidlertid at Fanshawe likevel er i live; en dag sender han fortelleren et brev. Der instruerer han fortelleren om å gifte seg med Sophie, og for all del ikke lete etter ham selv – i så fall vil ikke Fanshawe nøle med å drepe ham. På tross av dette velger fortelleren å fortsette som om han ikke har hørt noe fra Fanshawe, og han sier til og med ja til en forespørsel å skrive en biografi om ham. I sin leting etter barndomsvennens livshistorie møter han på en rekke mennesker og hører deres historier. I stedet for å samle disse til en biografi, som i utgangspunktet var hensikten, blir han etter hvert besatt av tanken på å finne Fanshawe. Fortelleren har, etter at Fanshawe forsvant, gradvis tatt over Fanshawes roller som mann og far, noe som i utgangspunktet ikke var ham imot.

² Som for øvrig deler navn med Nathaniel Hawthornes første roman (1828). Dette kommer jeg nærmere inn på i kapittel 3, om gjenbruk og intertekstualitet.

Imidlertid kommer det til et punkt hvor han selv mister styringen over eget liv. Fortelleren føler seg overstyrt, og ønsker å ta hevn. Han vil finne Fanshawe og konfrontere ham med det han har gjort. Imidlertid har Fanshawe skjult sine spor godt, og det er umulig å finne ham. Fortelleren ender opp med å føle at det er han som blir forfulgt, selv om situasjonen i utgangspunktet var omvendt.

Fortelleren reiser til Paris for å lete etter spor, men heller ikke der finner han Fanshawe. Til slutt møtes de – eller, det vil si, de snakker sammen gjennom en stengt dør i et hus i Boston. Da kommer det frem at Fanshawe har tatt navnet Henry Dark etter at han forsvant, og at han har levd helt isolert fra andre mennesker. Han forteller at han har tatt gift, og at denne dagen skal bli hans dødsdag. De møtes på grunn av at Fanshawe kontakter fortelleren, ikke omvendt. Fortelleren får aldri tatt den hevn han i perioder drømmer om; han vil ha hevn for måten Fanshawe kom inn i livet hans på og nærmest tok over, og den lidelsen han har opplevd på grunn av det. For selv om Fanshawe forårsaker en rekke positive endringer i fortellerens liv, blir det, når det kommer frem at fortelleren mister kontrollen over eget liv, klart at det grepet Fanshawe har om fortellerens liv er kvelende.

1.2 Kronologi

Kronologien i boken er angitt med årstall og mer eller mindre presise tidsangivelser. Fortelleren opplyser at han skriver dette i mai 1984 (159),³ og at det var i 1976 Fanshawe forsvant og Sophie tok kontakt. Vi har altså en etterstilt fortelling hvor hovedhistorien – det diegetiske nivå – begynner med at Sophie den 25. november 1976 tar kontakt med fortelleren. Da har Fanshawe vært savnet i seks måneder. Hovedhistorien går frem til fortelleren står på togstasjonen i Boston den 1. april 1982, og river ut sidene av

³ Auster, Paul: *The Locked Room*, New York: Penguin, 1988 [1986]. Heretter refererer sidetall i parentes til denne boken, alt annet refereres i fotnoter.

notatboken Fanshawe har gitt ham. Underveis er det også lagt inn en rekke fortellinger fra fortelleren og Fanshawes barndom, og det er fortellinger fra fortellerens liv i perioden etter han mistet kontakten med Fanshawe. Etter hvert, under arbeidet med biografien, blir det også inkludert mange fortellinger fra Fanshawes liv *etter* at vennen mistet kontakten med ham. Disse fortellingene blir eksterne og blandede analepser på det hypodiegetiske nivå. Dette resulterer i et nokså komplisert nett av historier som griper inn i hverandre, med et tidsspenn som går tidlig 1950-tall, frem til 1984. Jeg har samlet de kronologiske opplysninger som finnes i teksten og satt dem inn i et skjema:

1950-tallet	Fortelleren og Fanshawe vokser opp i New Jersey.
1960	Fasnhawes far dør.
1962-63	Fanshawe studerer på Harvard, fortelleren på Columbia.
1964?	Fanshawe slutter å studere, får seg jobb på et skip, og reiser etter hvert til Frankrike.
Juni 1970	Fortelleren har sommerjobb som intervjuer i Harlem.
Sommer 1971	Fanshawe reiser fra Paris til sør-Frankrike, hvor han får låne et hus.
Høst 1972	Fanshawe kommer tilbake til USA etter å ha vært flere år i Frankrike. Han møter Sophie, de flytter sammen, og gifter seg.
April 1976	Fanshawe forsvinner.
Juli 1976	Ben blir født, Sophie og Fanshawes sønn.
25. november 1976	Sophie tar kontakt med fortelleren og ber han om hjelp.
1977	Fortelleren igangsetter utgivelsen av Fanshawes tekster, og de blir en suksess.
Høst 1977	Fortelleren mottar sitt første brev fra Fanshawe.
11. desember 1977	Fortelleren og Sophie gifter seg.
1978	Fortelleren sier ja til å skrive en biografi om Fanshawe.
Juni 1978	Fortelleren, Ben og Sophie besøker Fanshawes mor.
Juni 1978	En uke senere reiser fortelleren tilbake til Mrs. Fanshawe for å få tilgang til brev og annet til biografien. Det ender med at de har sex.
Høst 1978/vår 1979	Gradvis forverring av forholdet mellom fortelleren og Sophie. Stor krangel om hva de skal gjøre med Fanshawes ting.
April 1979	Fortelleren reiser til Paris for å arbeide med biografien.
Sommer 1979	En måned fortelleren ikke husker noe av, han drikker kontinuerlig. Måneden avsluttes med et dramatisk slagsmål med en Peter Stillman, som han møter på et bordell, og bestemmer seg for å følge etter.
Sensommer 1979	Fortelleren kommer tilbake til NY. Det går et år før han flytter sammen med Sophie igjen.

23. februar 1981	Paul, fortelleren og Sophies sønn, blir født.
Juli 1981	De flytter til Brooklyn.
Mars 1982	Fortelleren får sitt andre brev fra Fanshawe, som ber ham komme til Boston den 1. April.
1. April 1982	Fortelleren reiser til Boston og snakker med Fanshawe gjennom en stengt dør. Han får en rød notisbok Fanshawe har skrevet til ham for å forklare hvorfor han har handlet som han gjorde. Fortelleren leser denne på togstasjonen, og river sidene ut, en for en, og kaster dem.
Mai 1984	Romanens ”nå” – ”From the vantage point of this moment (May 1984)” – s. 159.

1.2.1 Ellipser

Teksten gir mye informasjon om kronologi og hendelser, og er nokså systematisk i sin fremstilling av kronologien. Likevel er den orden teksten gir inntrykk av å etablere, ufullstendig. Det finnes flere ellipser, altså deler av historietiden som ikke fortelles i teksten, og disse kommer gjerne på avgjørende tidspunkter. Dette fører til uklarhet for leseren, spesielt ettersom det ikke angis hva som har blitt utelatt, eller lengden på det narrasjonen har utelatt. Et eksempel på en lang ellipse er de årene som går mellom fortellerens tilbakekomst fra Paris og reisen til Boston. Her fortelles det ikke mer enn et fåtall sider, selv om dette er temmelig avgjørende for fortellerens liv. Fortellingen om selve dagen de møtes i Boston er preget av forvirring: mens fortelleren snakker med Fanshawe blir han svimmel, og plutselig har det blitt kveld, selv om det tilsynelatende ikke har vært en så lang samtale gjennom døren:

I clung to the doorknob for support, my head going black inside, struggling not to pass out. After that, I have no memory of what happened. I found myself outside, in front of the house, the umbrella in one hand and the red notebook in the other. [...] I think I fell down once or twice. (177f.)

Her mister fortelleren kontrollen over situasjonen, noe som styrer hvordan vi som lesere kan vurdere hva som skjer. Hvor lenge var han bevisstløs, og hva skjedde egentlig? Også når romanen slutter, er det nok en avgjørende ellipse: *The Locked Room* slutter med at fortelleren står på togstasjonen i Boston og river ut sidene av notatboken,

noe som ifølge tidsangivelsene skiller seg med over to år fra det ”nå” han skriver fra. Hva som har skjedd i denne perioden er det ingen informasjon om i teksten. Vi får anta at han kom seg tilbake til New York og til Sophie, men har han fortalt henne noe om hva som har skjedd? Fortellerens sinnstilstand er sterkt preget av det han har opplevd, så det er nok lite sannsynlig at han klarer å skjule at noe alvorlig har hendt. Kan forholdet til Sophie tåle enda en slik belastning? Heller ikke i hvilken grad Fanshawe snakket sant da han sa at han hadde tatt gift, og dermed ikke kom til å ta kontakt igjen, kan vi være helt sikre på – det er altså på ingen måte sikkert at historien om Fanshawe virkelig er slutt.

1.2.2 Narrativ oppbygging

Tidligere har jeg brukt uttrykket ”tradisjonell narrativ oppbygging.” Med det mener jeg en tekst som har en klar begynnelse som presenterer en situasjon, spenningsutvikling og komplikasjon av en konflikt, et vendepunkt, og til slutt en grad av forsoning; konflikten blir løst, og fortellingen slutter med en situasjon som er annerledes enn den var i utgangspunktet. Hvordan stemmer disse elementene, hentet fra en forenklet aristotelisk modell av en narrativ struktur, overens med oppbyggingen av *The Locked Room*? Hvor samsvarer den, og hvor avviker den fra modellen?

Hendelsen som setter i gang hovedhistorien er at Sophie sender fortelleren et brev hvor hun ber ham om hjelp. Deretter sier fortelleren seg villig til å se på tekstene som Fanshawe har etterlatt – her har vi en spenningsutvikling – og det viser seg at tekstene er gode, og de blir utgitt med stor suksess. Det oppstår rykter om at det egentlig er fortelleren som er Fanshawe. For å motbevise dette begynner fortelleren på en biografi om Fanshawe, noe som ytterligere kompliserer handlingen. Samtidig med dette blir Sophie og fortelleren forelsket – dette blir en annen, parallell spenningsutvikling. Så kommer det første brevet fra Fanshawe, noe som blir et vendepunkt. Brevet er et vendepunkt både i hovedhistorien og i det parallelle plotet som angår fortelleren og

Sophie, på tross av at fortelleren ikke sier noe til henne om det. Han holder det hemmelig, og vil fortsette som om ingenting har hendt; en strategi som fungerer nokså dårlig. Han fortsetter å jobbe med Fanshawes biografi, en biografi om et liv som angivelig er avsluttet, men som han selv erkjenner er en fiksjon. At han har sex med Fanshawes mor forverrer situasjonen ytterligere, og det toppe seg før han reiser til Paris. Da har han og Sophie en stor krangel om tingene til Fanshawe, som fremdeles får fylle et skap.

Under oppholdet i Frankrike går det stadig dårligere med forholdet til Sophie. Fortelleren lar seg drive med etter innfall og begjær, og ender opp med en måned han ikke husker, en måned der han drakk kontinuerlig og tilbrakte sine netter på bordeller. Situasjonen er her svært vanskelig, men en viss forsoning finner sted når han reiser tilbake til New York. Det tar imidlertid lang tid før forholdet til Sophie blir godt igjen, men de får det til, og klarer tilsynelatende å komme tilbake til en stabil og trygg situasjon. Det later til at Fanshawe ikke lenger har kontroll over livene deres. Her ville det vært en naturlig slutt på historien; men Fanshawe sender selvsagt et brev til, og instruerer fortelleren om å komme til Boston.

Møtet dem imellom blir et klimaks; den spenningen som har bygget seg opp igjennom hele romanen skal utløses. Fortelleren ser det som sin mulighet til å konfrontere Fanshawe med den smerten han har forårsaket, men fortelleren må reise tilbake uten å ha fått utløp for sin bitterhet. På tross av at han får den røde notatboken som skulle gi ham alle svarene, sitter han igjen med mange spørsmål. I siste scene i boken river fortelleren ut side etter side av denne notatboken. Dette blir en avslutning uten konklusjon, uten forsoning av de konfliktene som har utviklet seg gjennom fortellingen. Mer enn noe annet er det et rent tekstlig opphør. Hvordan man kan relatere tekstens

avslutning til forskjellige, genreavhengige konvensjoner for avslutning kommer jeg inn på i neste del.

1.3 Førstepersonsfortelleren

I *The Locked Room* møter vi en første-personsforteller, som er aktiv i romanens handling, og som forteller en historie som har store konsekvenser for sitt eget liv. Ofte vil første-personsfortelleren være protagonisten i den historien som fortelles. Men i denne romanen kan man med rette stille spørsmålet om det er fortelleren som er protagonisten – kanskje er det snarere Fanshawe, på sitt indirekte vis, eller begge to, slik de er i en stadig kamp for å ha makten. På tross av at Fanshawe er fraværende i så godt som hele romanen, er det han som styrer. Det er han som har regien på fortelleren og konas liv, vi kan se ham som ”forfatteren” av deres historie.

En første-personsfortelling er så godt som alltid ettertild; en forteller forteller om noe som han eller hun har opplevd, som av nødvendighet ligger før fortellertidspunktet i tid. Slik er det også i *The Locked Room*. Innenfor tekstens rammer beveger imidlertid fortelleren seg mellom forskjellige tidsplan. Ikke bare refereres det til fortid og til nåtid, men internt i historien inkluderes det også indikatorer på fremtidige hendelser – sett fra tidspunkt før i tid. Vi kan også tydelig se hvordan fortelleren i ettertid forstår tegn bedre, ting som der og da ikke ble tillagt betydning, men som i ettertid viser seg at var avgjørende. Dette kan vi finne eksempler på i en fortellerkommentar som denne: ”It seems to me now that Fanshawe was always there” (7). Her kommenterer fortelleren selv forskjellen i egen innsikt og forståelse for situasjonen; *nå* innser han noe han ikke forsto *da*.

1.3.1 Pålitelighet og distanse

Den dagen fortelleren er i Boston for å møte Fanshawe virker han forvirret og desorientert. Det medfører at han ikke husker alt som skjedde, det er huller i hans erindring om denne avgjørende dagen. Han husker at han besvimte: "After that, I have no memory of what happened. [...] I think I fell down once or twice" (177f.). Her trekker fortelleren *selv* sin troverdighet i tvil; hvordan skal leseren kunne stole på en forteller som åpenbart ikke har kontroll – en upålitelig forteller? Fortelleren fortsetter: "I was there, I read those words with my own eyes, and yet I find it hard to trust in what I am saying" (179). Det er flere grunner til ikke å stole fullt og helt på fortellerens versjon av historien, ikke bare fra denne dagen. Usikkerhet om handlingsforløpet markeres ikke hver gang det foreligger, som i sitatene over. Fortelleren er for det første sterkt personlig engasjert i historien han forteller, spesielt etter at han blir forelsket i Sophie, som på det tidspunkt er Fanshawes kone. For det andre har han begrenset tilgang til hva som har skjedd, siden Fanshawe har vært så nøyaktig med å skjule sine spor.

Fortellerens bevegelser blir motsetningsfulle, han både forteller historien og utgir den for å være sann, samtidig som han viser frem sin egen upålitelighet. Som den amerikanske litteraturforskeren Alison Russell hevder: "The narrator is a self-undermining linguistic agent, offering truth and then subverting the possibility of truth, continually denying his readers any one locus of meaning."⁴ Dette gjør at leseren må være på vakt, og ikke stole på at fortellerens versjon av historien nødvendigvis er den eneste rette. Samtidig er vi prisgitt fortellerens versjon, siden den er den eneste vi har tilgang til.

Fortelleren preges av en distanse – eller i det minste et forsøk på å skape distanse – til det han forteller, på flere plan. Når det gjelder det temporale, kan vi lese av

⁴ Russell, Alison: "Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster's Anti-Detective Fiction", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. XXI, No. 2, Winter 1990, s. 75.

tidsangivelsene at det har gått syv år siden Fanshawe kom tilbake inn i hans liv, paradoksalt nok, gjennom sin forsvinning. Fortelleren markerer åpent i teksten den tiden som har gått, som vist ovenfor. Men også i holdning er det en markert distanse. Fortelleren kommenterer stadig hvordan han selv misforsto og feiltolket hendelser og signaler: "Hindsight tells me I was looking for trouble, but at the time I knew nothing about it" (57). Forholdet mellom fortelleren og de andre personene har gjennomgått store endringer siden han ble kontaktet av Sophie. Ikke bare har han blitt kjent med, og etter hvert gift med henne, han har kommet til å føle et sterkt hat mot Fanshawe. Dette på grunn av den makten Fanshawe utøver overfor fortelleren, som blir stående maktesløs i forhold til eget liv. Fortelleren får utløp for sitt raseri ved å ha sex med Fanshawes mor, noe som kan betraktes som en ødipal variant, som videre kompliserer disse forholdene. Når fortelleren da skriver den historien vi kan lese, legger disse hendelsene selvsagt føringer på hvordan han forteller om hva som har skjedd. Med stor sannsynlighet kan vi anta at hans oppfatning av hendelser og handlinger har endret seg, og at dette har mye å si for hvordan han fremstiller personene, og ikke minst, seg selv og sine handlinger og vurderinger.

1.3.2 Andre fortellere

Noen av de andre personene slipper til som fortellere i romanen, når de forteller sine historier. Sophie forteller om Fanshawes forsvinning (11ff.), og Jane Fanshawe forteller sin versjon av historien om sin sønn (100-105). En venn av Fanshawe fra Harvard, Paul Schiff, som ordner skips-jobben til Fanshawe, forteller om deres tid på universitetet sammen (126ff.). Også noen av Fanshawes kollegaer til sjøs får fortelle om sine opplevelser med Fanshawe (128-131). Fortelleren trekker seg i disse tilfellene tilbake, og lar de andre personene komme til orde. Selv om det de sier er satt i anførselstegn, styrer de teksten, i jeg-form, over flere sider. Disse innlagte historiene utdyper inntrykket av

Fanshawe som person, de bidrar til å forklare deler av handlingen som ellers ville vært uklare. De er eksempler på hvordan mennesker forholder seg til andre via fortellinger; hvordan vi ordner opplevelser og erfaringer i kronologisk strukturerte beretninger.

Det er tanken om at summen av de små historiene til sammen er tenkt å skape et overgripende narrativ, en meningsfull livsfortelling, som er hovedgrunnen til at fortelleren innhenter dem. Intensjonen er å bruke dem når han skal skrive Fanshawes biografi. Rekkene av jeg-fortellere kan ses som en overflate, en tekstlig, seriell struktur, som er ment å skape dybde og innhold i teksten. På samme tid kan strukturen disse fortellingene utgjør, hevdes å *oppløse* mening i stedet for å *etablere* mening i romanen – for selv om vi får vite mer om Fanshawe, er det som han fremdeles unndrar seg definisjon. Denne paradoksale strukturen er noe jeg kommer tilbake til.

1.3.3 Tekster i teksten

Også en rekke *tekster* er innlagt i romanen. For det første er det en tekst som igangsetter romanen: Sophies brev er dét som initierer handlingen (7). Siden er det Fanshawes manuskripter (20) som på mange plan styrer handlingen. De er grunnlaget for kontakten mellom Sophie og fortelleren, og senere også det økonomiske fundamentet for deres samliv. Deretter kommer det første brevet fra Fanshawe (65) som representerer et vendepunkt i teksten. I arbeidet med biografien får fortelleren tilgang til en rekke brev og postkort fra Fanshawe til hans søster Ellen. Selv om de ofte er enigmatiske, blir disse en viktig kilde for å kartlegge Fanshawes liv på etter at fortelleren mistet kontakten med ham (113).

Det andre brevet fra Fanshawe til fortelleren (161) er like viktig for handlingen som det første, det er det som får fortelleren til å reise til Boston for å snakke med Fanshawe. Der får fortelleren den røde notatboken (175) som blir en slags overordnet tekst; den skal forklare alt, og svare på alle spørsmål. Men fortelleren river den altså i

stykker; den er *uforståelig* samtidig som den *forklarer* alt. Igjen kan vi se at det her er to motstridende plan i spill – det ene går i retning mening, mens det andre gjør det motsatte. Dette fører til at fortelleren går seg bort i teksten: ”I lost my way after the first word, and from then on I could only grope ahead, faltering in the darkness, blinded by the book that had been written for me” (179). Fortellerens løsning blir å ødelegge notatboken – den er for paradoksal til at han klarer å forholde seg til den.

1.4 Forsøk på avslutning

The Locked Room slutter midt i en uavklart situasjon, hvor det ikke er staket ut noen vei videre. Scenen på togstasjonen i Boston foregår den 1. april 1982, mens fortelleren tidligere i teksten angir at ”nå” er i mai 1984 (159). Det er klart at noe må ha skjedd i løpet av disse to årene, men ikke hva. I det følgende skal jeg gå igjennom flere alternativer til avslutning, som er betinget av genre. Hvordan forholder *The Locked Room* seg til detektivgenren, til kjærlighetsfortellingen eller til biografien som genre? Dette er noen av de genrene romanen låner av og refererer til, og jeg vil behandle noen kjennetegn fra hver av dem. Jeg vil her i hovedsak drøfte hvordan romanen forholder seg til konvensjoner for *avslutning* i de forskjellige genrene. I tredje og fjerde kapittel vil jeg gå videre i diskusjonen om hvordan romanen forholder seg til henholdsvis detektiv- og biografigenren.

En motstand mot avslutning preger romanen. ”*The Locked Room* is finally Auster’s powerful refusal to accede to the traditional category of closure, a refusal that makes repeated appeals to the sublime in order to frame its unimaginable task”,⁵ skriver Stephen Bernstein. I sin lesning av romanen legger han vekt på det gjentatte motivet med lukkede rom, kasser, og låste dører. Dette leses av Bernstein som uttrykk for det sublime –

⁵ Bernstein, Stephen: ”Auster’s Sublime Closure: *The Locked Room*”, Dennis Barone (red.): *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995, s. 88.

fortelleren blir stående utenfor *rommet* Fanshawe til enhver tid befinner seg i, og får ikke tilgang. Og han har heller ikke noe språk for å uttrykke disse erfaringene. En episode som trekkes frem er den dagen Fanshawes far dør. Fortelleren og Fanshawe er den dagen på biltur, og stopper på en gravlund, hvor Fanshawe legger seg ned i en tom grav.

Fortelleren står og venter på ham, og strever med å forstå hva Fanshawe tenker:

I stood there waiting for Fanshawe to come up, trying to imagine what he was thinking, for a brief moment trying to see what he was seeing. Then I turned my head up to the darkening winter sky – and everything was a chaos of snow, rushing down on top of me. (40)

Denne erfaringen blir, i følge Bernstein, et uttrykk for en sublim erfaring for fortelleren. Han overveldes av et kaos, noe han ikke selv klarer å kommunisere. Erfaringer av denne typen skjer flere ganger i romanen, i det fortelleren prøver å nærme seg og forstå Fanshawes motivasjon og handlinger. Gang etter gang må han gi tapt og erkjenne at han verken kan få tilgang til det Fanshawe tenker, eller uttrykke språklig det han selv erfarer:

The narrator's inability to enter Fanshawe's thoughts – a constant preoccupation throughout the novel – thus gives rise to a sublime that originates in the mind but feeds on the terrifying details of the scene in the graveyard.⁶

Når fortelleren som voksen prøver å huske sist gang han traff Fanshawe, stopper minnet på akkurat denne dagen da de var på gravlunden, den dagen Fanshawes far døde: "I tried to remember the last time I had seen him, but nothing was clear. My mind wandered for several minutes and then stopped short, fixing on the day his father died" (9). Farens død, med alt det kan innebære, er altså det siste fortelleren husker av sitt forhold til Fanshawe. Kanskje kan dette leses som et forvarsel om den autoritet Fanshawe vil komme til å innta som forfatter.

Den siste og avsluttende boken i *The New York Trilogy* nekter å gi svar, å samle trådene og avslutte historien. Det reflekteres over akkurat dette i teksten:

⁶ *Ibid.*, s. 97.

The end, however, is clear to me. I have not forgotten it, and I feel lucky to have kept that much. The entire story comes down to what happened at the end, and without that end inside me now, I could not have started this book. The same holds for the two books that come before it, *City of Glass* and *Ghosts*. These three stories are finally the same story, but each one represents a different stage in my awareness of what it is about. (149)

Det handler om slutten, men uten at det er helt klart hva slutten egentlig er, og leseren sitter igjen med flere spørsmål enn svar. Fortelleren skriver om ”the end” – men hva refereres det egentlig til? Er det scenen på togstasjonen, møtet mellom Fanshawe og fortelleren eller noe annet? Dette er vanskelig å avgjøre definitivt. Dessuten ser vi i det siterte avsnittet et spill mellom fortelleren og Paul Auster som forfatter – for fortelleren uttaler seg her om en trilogi han selv er en karakter i, en trilogi han har blitt skrevet inn i. Dette kan vi se i forhold til fortellerens prosjekt om å oppnå ”forfattermakt” – noe jeg kommer tilbake til i neste kapittel.

Det er imidlertid heller ikke åpenbart hva som menes med ”avslutning”. Hvilke forventninger vekker dette begrepet? Peter Brooks skriver i *Reading for the Plot* om hvordan avslutning som tekstlig konvensjon har forandret seg drastisk fra og med det 20. århundre. Det er ikke lenger gitt at en tekst slutter med *oppklaring* og *forsoning*, som man i større grad kunne forvente av en 1800-tallsroman. I vår tid er avslutning problematisert, og er ikke nødvendigvis forbundet med oppklaring eller forløsning. Fortellingen kunne fortsatt, noe som er sant for *The Locked Room*. Det er ikke gitt at teksten slutter der den gjør:

The story could be continued, it could belong to another story, one might invent a sequel. Our most sophisticated literature understands endings to be artificial, arbitrary, minor rather than major chords, causal and textual rather than cosmic and definitive. Yet they take place: if there is no spectacular dénouement, no distribution of awards and punishments, no tie-up, through marriages and deaths, of all the characters’ lives, there is a textual finis – we have no more pages to read.⁷

⁷ Brooks, Peter: *Reading for the plot*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984, s. 314.

Avslutning ("tie-up") gjennom ekteskap eller død, som Brooks nevner, er to av de typer slutt jeg kommer inn på under. Som kjærlighetsfortelling er den klassiske slutt giftermål, etter at problemer og konflikter er overvunnet. I en biografi brukes livet som idealnarrativ, med døden som sluttpunkt. Men ingen av disse alternativene er tilstrekkelige her. Fanshawe dør ikke i løpet av teksten, selv om han har forlatt det livet han levde som Fanshawe og blitt til Henry Dark. Heller ikke når fortelleren og Sophie gifter seg, slutter historien. Teksten fortsetter – og slutter brått, midt i en scene. Den motviljen mot – og utsettelsen av – avslutning teksten fremviser blir i siste instans et uttrykk for angst for og fornektelse av døden.

1.4.1 Biografien

"Stories without endings can do nothing but go on forever, and to be caught in one means that you must die before your part in it is played out" (63).

I en biografi struktureres teksten med livet som modell. Fødsel og død er punktene som markerer begynnelse og slutt. På tross av at biografier i dag gjerne skrives før en person er død – de kan til og med skrives før en person har blitt særlig voksen – vil jeg fastholde at biografien er relevant for forholdet mellom liv, død og fortelling. Selvbiografi blir noe annet, at den skrives mens livet fortsatt leves er en vesentlig del av denne genren.

Forholdet mellom liv, død og skrift er noe det reflekteres over i teksten, når fortelleren gir seg i kast med å skrive Fanshawes biografi. Den mest endelige avslutning på de fleste historier vil være at personen i historien dør. Om Fanshawe dør til slutt vet vi ikke, men én ting vi vet, er at fortellerens biografiprojekt er avhengig av at Fanshawe er død. Som fortelleren kommenterer, er det døden som dømmer over gleden, noe som gjør det umulig å si noe om noens liv før de er døde: "death is the only true arbiter of happiness" (89). Ikke før livet er slutt kan man si noe om hvordan det var; først da kan man felle dom – "it is the only measurement by which we can judge life itself" (89).

Sitatet ovenfor er nærmest som hentet fra Walter Benjamins tekst ”Fortelleren”. Han skriver: ”Døden sanksjonerer alt det fortelleren kan berette. Han har lånt sin autoritet fra døden.”⁸ Dette kommer jeg nærmere inn på i fjerde kapittel, som dreier seg om det å skrive biografi. Livsløpet blir en modell for fortellingen; man blir født, man lever og så dør man, og med det er fortellingen over. Dette innebærer at det er først etter at noen er død man kan komme til slutten på fortellingen, og dermed konkludere, og finne ut hva den kan bety. Først da kan man finne meningen av ”the cipher left by a life”,⁹ som Brooks formulerer det. Dette blir et stort problem for fortelleren i forhold til biografien han skal skrive. Han er den eneste som vet at Fanshawe ikke er død, og har dermed et helt annet utgangspunkt enn resten av personene i romanen. At han har tatt på seg en oppgave han ikke kan gjennomføre blir klart for ham ganske tidlig, men likevel velger han å fortsette.

1.4.2 Detektivfortelling

I en detektivfortelling er utgangspunktet for handlingen at noen har begått en forbrytelse, og at detektiven kommer inn for å finne ut av hva som har skjedd og hvem som har begått udåden. Ved å innhente informasjon og samle spor, nøster detektiven opp handlingsforløpet, og rekonstruerer det. Detektiven må gjenta forbryterens bevegelser, følge sporene han har etterlatt seg. Det er ifølge Peter Brooks, ”[a] condition of all classic detective fiction, that the detective repeat, go over again, the ground that has been covered by his predecessor, the criminal”.¹⁰

Å følge sporene etter Fanshawe er det fortelleren gjør, kanskje i enda større grad enn en klassisk detektiv, selv om Fanshawe ikke er noen tradisjonell forbryter. Men uten

⁸ Benjamin, Walter: ”Fortelleren. Betraktninger over Nikolaj Leskovs verk”, *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, oversatt av Torodd Karlsten, Oslo: Gyldendal, 1991, s. 188.

⁹ Brooks: *Ibid.*, s. 134.

¹⁰ *Ibid.*, s. 24.

slutt blir ikke detektivfortellingen fullendt. Detektivens suksess avhenger av å samle trådene og slik reetablere den orden som var før forbryteren forstyrret den, og dermed er slutten en viktig del av genren. Alison Russell går enda lengre i å hevde sluttens viktighet, ikke bare for denne genren, men i hele den vestlige kultur: "As a genre, the detective story is end-dominated, and its popularity attests to Western culture's obsession with closure."¹¹ Her ser vi hvor avgjørende løsningen er. Peter Brooks skriver videre at detektivfortellingen ved hjelp av sin struktur fremstiller løsningen som en *nødvendig* konsekvens av den kriminelle handlingen:

[U]sing the plot of the inquest to find, or construct, a story of the crime which will offer just those features necessary to the thematic coherence we call a solution, while claiming, of course, that the solution has been made necessary by the crime.¹²

Men grensene for detektivgenren blir uklare i *The Locked Room* idet fortelleren begynner å blande sammen Fanshawes spor med sine egne – da blir forbrytelsene av en mer metafysisk og u håndgripelig art. Likevel kan vi i romanen se at fortelleren, spesielt i arbeidet med biografien, blir en slags detektiv: han søker etter spor, for å kunne sette sammen bitene av en livshistorie. Fortellerens motivasjon for å følge sporene og finne Fanshawes historie varierer i løpet av romanen – i utgangspunktet er det biografien som er målet, etter hvert blir det hevn; han vil bare finne Fanshawe, og er mindre opptatt av historien. Selv sier han det på denne måten:

I was a detective, after all, and my job was to hunt for clues. Faced with a million bits of random information, led down a million paths of false inquiry, I had to find the one path that would take me where I wanted to go. (131)

Stiene er mange, og flertallet leder inn i blindgater. Fanshawe har vært svært god til å skjule sine spor. Det er mange spørsmål fortelleren leter etter svaret på. Ett er hvordan Fanshawe kunne forlate sin gravide kone uten grunn, et annet hva som drev

¹¹ Russell: *Ibid.*, s. 73.

¹² Brooks: *Ibid.*, s. 29.

ham til å reise verden rundt under falskt navn. Men kanskje aller viktigst – hvordan har Fanshawe blitt den personen han er? Og hvorfor virker han som en helt annen enn den fortelleren kjente i sin barndom? “There had been a break somewhere, a sudden, incomprehensible break – and the things I was told by the various people I questioned did not account for it” (132). Det viser seg imidlertid å være vanskelig å finne noen rasjonell forklaring på Fanshawes handlinger.

På tross av sitt detektivarbeid til biografien, finner ikke fortelleren ut av mye – Fanshawe og handlingene hans er fremdeles lite forståelige. Det kommer ingen oppklarende konklusjon på mysteriet Fanshawe, selv ikke etter fortelleren har lest i den røde notatboken. Det som skulle gi oppklaring er ikke i stand til det – teksten går ut over forståelsens rammer, og heller enn å forklare Fanshawes handlinger, gjør den saken mer komplisert. I denne sammenheng kan det også nevnes at et av de skjønnlitterære skriveprosjektene fortelleren prøver seg på, er nettopp en detektivfortelling. Men teksten blir for innviklet, han gir opp: ”For several days, I even toyed with the idea of writing a detective novel, but then I got stuck with the plot and couldn’t fit all the pieces together” (76). Problemet likner på det han senere vil støte på i tilfellet Fanshawe – plotet blir for komplisert og går utover rammene for en modell av denne typen.

1.4.3 Kjærlighetshistorie

En annen genre som det refereres til i *The Locked Room*, er kjærlighetshistorien, her med melodramatiske elementer.¹³ To mennesker møtes, blir forelsket og innleder et forhold, og trosser gjerne noen vanskeligheter før de endelig kan få hverandre og leve lykkelig alle sine dager. Dette er en gjenkjennelig struktur som daglig gjentas i diverse varianter i

¹³ Her mener jeg melodramatisk slik det kan brukes om gjenkjennelige elementer i moderne kulturuttrykk som film, tv, og i populærlitteratur, i tråd med det Peter Brooks skriver om i *The Melodramatic Imagination*, New York: Columbia University Press, 1985.

forskjellige former for populærkultur. Fortelleren i *The Locked Room* later til å håpe på en slutt av denne typen: ”Following classic novelistic tradition, the narrator hopefully views marriage as closure”.¹⁴ Men slutten blir likevel heller ikke av denne typen, selv om fortelleren og Sophie gifter seg.

Bruken av elementer gjenkjennelige fra kjærlighetsfortellinger kan også ses som en referanse til Nathaniel Hawthornes *Fanshawe*, som har et kjærlighetsplot. Der dreier det seg om to menn som elsker den samme yndige kvinnen, og de strabasene de må igjennom for å vinne hennes gunst – et nokså klassisk trekantdrama. De nødvendige komponentene er også til stede i Austers tekst: de tre rollene er fylt av Fanshawe, fortelleren og Sophie. Først elsker Sophie og Fanshawe hverandre, så forsvinner han, og fortelleren og Sophie møter hverandre. De blir forelsket og innleder et forhold. Etter å ha overkommet noen mindre vanskeligheter, gifter de seg, og er lykkelige. Den genrebestemte avslutningen blir nettopp ekteskap – etterfulgt av lykkelig samliv. I denne romanen blir det likevel ikke slik. Vel får de elskende hverandre og lever lykkelig, men bare for en stund. For historien nekter å slutte her – fortelleren kommenterer at det er nettopp på dette punktet den egentlige historien begynner:

In some sense, this is where the story should end. The young genius is dead, but his work will live on, his name will be remembered for years to come. His childhood friend has rescued the beautiful young widow, and the two of them will live happily ever after. That would seem to wrap it up, with nothing left but a final curtain call. But it turns out that this is only the beginning. What I have written so far is no more than a prelude, a quick synopsis of everything that comes before the story I have to tell. (91)

Det blir ingen romantisk og lykkelig slutt for Sophie og fortelleren, til det er Fanshawe fremdeles for styrende i livene deres. Kjennetegn på en kjærlighetsfortelling er til stede, men måten de blir brukt på, gjør resultatet annerledes enn det disse genrekonvensjonene vanligvis skaper av forventning.

¹⁴ Bernstein: *Ibid.*, s. 92.

1.4.4 Postmoderne avslutning?

The Locked Room er en roman som tar i bruk kjente virkemidler fra flere genrer, men som bruker og kombinerer dem på en måte som gir de kjente formene en annen betydning:

”A master narrative, with well know parameters, is superimposed – to be subverted.”¹⁵ I en mer tradisjonell fortelling ville en kunne forvente en avslutning hvor i det minste noen spørsmål blir besvart, og tekstens konflikter løses. Dette gjelder spesielt for detektivfortellinger, hvor målet er at orden skal gjenetableres, og stabilitet sikres.

Forventningen om avslutning og løsning er også noe som settes i bevegelse av postmoderne tekster. Her i Linda Hutcheons ord: “[I]t is more that postmodernism’s irony is one that rejects the resolving urge of modernism toward closure or at least distance”¹⁶ – og dette gjelder i aller høyeste grad *The Locked Room*. Teksten får ingen forløsende avslutning verken som detektivroman, biografi eller som kjærlighetshistorie.

Romanens siste sider kommer rett etter at fortelleren og Fanshawe har møttes. Notatboken fortelleren får skal forklare alt, men er likevel uforståelig: ”Each sentence erased the sentence before it, each paragraph made the next paragraph impossible. It is odd, then, that the feeling that survives from this notebook is one of great lucidity” (178f.). Når fortelleren forlater Fanshawe, er han i live. Han har sagt at han har tatt gift, men fortelleren får ikke noe ”bevis” for dette. “You can’t possibly know what’s true or not true. You’ll never know” (176). Og denne uvissheten er noe både han og leseren må leve med.

I dette kapittelet har jeg forsøkt å vise hvordan *The Locked Room* består av en struktur som er motsetningsfull. På grunnlag av fortellerens dobbelte rolle, både som formidler av denne fortellingen, og som aktiv deltager i den, kan vi se motsetninger.

¹⁵ Shiloh, Ilana: *Paul Auster and Postmodern Quest*, New York: Lang, 2002, s. 9.

¹⁶ Hutcheon, Linda: *The Politics of Postmodernism*, London og New York: Routledge, 2002, s. 95.

Dette legger grunnlaget for neste kapittels utforskning av de formelle og tematiske aspektene ved forfatterrollen som fremstilles i romanen. Også genre er et viktig aspekt i denne sammenheng, og måten romanen avsluttes på. At teksten på denne måten refererer til kjente motiver, strukturer og verker, er noe jeg vil komme tilbake til i det tredje kapitlet, hvor jeg i tillegg vil foreta en noe grundigere drøfting av teorier om postmoderne kunst i forhold til *The Locked Room*.

Kapittel 2: Forfatteren

2.1 Innledning

I *The Locked Room* problematiseres forfatterskap og forfatterrolle kontinuerlig. Ikke bare er romanens to viktigste personer forfattere, men det drøftes også stadig hva det å være forfatter betyr. Et eksempel på dette finner vi etter at fortelleren har bidratt til å utgi Fanshawes verk. Det oppstår rykter om at det er ham selv som har skrevet bøkene, at navnet Fanshawe bare er et pseudonym han har skapt. Han tenker over hva det innebærer å skrive under et annet navn:

[W]hat it means when a writer puts his name on a book, why some writers choose to hide behind a pseudonym, whether or not a writer has a real life anyway. It struck me that writing under another name might be something I would enjoy – to invent a secret identity for myself – and I wondered why I found this idea so attractive. (64)

At fortelleren reflekterer over disse spørsmålene i teksten er del av en overgripende utforskning av forfatterrollen, som er tema for dette kapittelet.

Forfatteren er et viktig og stadig tilbakevendende tema i litteraturteorien, og det har historisk sett vært stor variasjon i hva man har tenkt om forfatteren. Etter romantikkens oppvurdering av forfatteren som skapergeni har mange innvendinger som kompliserer forfatterens rolle kommet til. Nykritikkens totale autonomisering av teksten levnet forfatteren liten plass i diskusjonen om teksten. Psykoanalysens fremheving av det ubevisstes viktighet gav forfatteren atskillig mindre kontroll over sitt verk (selv om forfatterens psyke samtidig ble satt fokus på). Også nyhistorismens vektlegging av sosiale og økonomiske forhold gjorde forfatteren mindre viktig. Med poststrukturalismens oppløsning av subjektet er det naturlig at også forfatterinstansen blir problematisert. De mest kjente representantene for dette er nok Roland Barthes og Michel Foucault, som

med sine tekster fra slutten av 1960-tallet, ”Forfatterens død”¹⁷ og ”Hva er en forfatter?”¹⁸, har spilt en avgjørende rolle i debatten om forfatteren i moderne litteratur- og kunstteori. Disse tekstene inngår også i det tekstunivers *The Locked Room* beveger seg i, og det er disse intertekstuelle forholdene jeg skal drøfte i det følgende.

2.2 Paul Auster som forfatter

I denne delen av oppgaven vil jeg diskutere teorier omkring ”forfatterens død”. Samtidig benytter jeg meg av sitater fra Paul Auster, fra intervjuer, og tekster han har skrevet, uten at jeg så langt har kommentert dette. Kanskje er det slik at jeg lar ham begrense spillet og få uttale seg om mening og intensjon, og at dette blir styrende for lesningen av tekstene han har skrevet. For hvordan skal man forholde seg til forfatteren i dag, nærmere 40 år etter at Barthes erklærte forfatteren død? Uten å ha noe entydig svar på dette, vil jeg likevel bruke andre tekster fra Austers forfatterskap. Siden han stadig kommer tilbake til de samme tema, mener jeg at berøringspunkter mellom tekstene kan gi mening. I denne sammenheng dreier det seg mest om det å skulle skrive om et annet menneske, om et annet liv. Samtidig som Auster skriver mye om dette i sine skjønnlitterære tekster, er det også noe han kommer tilbake til i intervjuer og i sakprosaetekster. Det samme gjelder hans egen livshistorie, som han skriver om både i *The Invention of Solitude*, i *Hand to Mouth* og i *The Red Notebook*. Vi kan kjenne igjen elementer fra Austers oppvekst i New Jersey på 1950-tallet, fra hans studietid i New York, og år i Paris på 1970-tallet med oversetterarbeid og andre typer oppdrag, i flere av de skjønnlitterære verkene i tillegg til de selvbiografiske.

¹⁷ Barthes, Roland: ”Forfatterens død”, *I tegnets tid. Uvalgte artikler og essays*, overs. Knut Stene-Johansen, Oslo: Pax, 1994.

¹⁸ Foucault, Michel: ”Hva er en forfatter?”, overs. Frode Molven, *Replikk*, 1, 1995 [1969].

Kanskje vi kan si at Auster en av den typen forfattere som Barthes omtaler som påpasselige ”med å forene sin person og sitt verk i private dagbøker”¹⁹ Han lar litterære tekster og selvbiografiske tekster flyte over i hverandre, slik at leseren blir oppmerksom på sammenhengene. På grunn av Austers utgivelser av disse selvbiografiske tekstene er det ikke vanskelig å finne ut at han bodde i Paris nettopp på 1970-tallet, da debatten om forfatteren(s død) var svært aktuell. Som utvekslingsstudent reiste han til Paris og ville høre Roland Barthes forelese.²⁰ Selv om han ikke fikk hørt ham da, viser dette at han allerede som ung student var opptatt av denne problematikken. Og Auster er seg sin egen status som forfatter bevisst nok til at han lar det dryppe tilstrekkelig informasjon om ham selv til at man kan skape seg et bilde av ham som Forfatteren. Dette gjør han samtidig som han – i tekst – utfordrer den tradisjonelle måten å forholde seg til forfattere på. Parallelt inntar Auster en kommentarposisjon i forhold til fortolkningen av egne verk som det er vanskelig å komme utenom. Dette er dermed et uavklart problemområde som det likevel – eller kanskje nettopp derfor – er grunn til å gå inn i.

2.3 Forfatteren av og i teksten

I *The Locked Room* tematiseres det nære forholdet mellom liv og skrift, gjennom de mange måtene de to griper inn i hverandre på i romanen. I romanen er det to forfatterinstanser: Fanshawe og fortelleren. Det er et klart hierarki, hvor Fanshawe står over fortelleren. På tross av at de har mye til felles, er de samtidig skilt av en avgrunn. Vi kan se dette både som en fordobling – i tillegg er det en dobbeltgjengermetaforikk i spill her – og en splittelse. Ikke bare styrer Fanshawe fortelleren gjennom tekstene han har skrevet, men også på et mer metaforisk plan, han bestemmer plotet gjennom flere typer virkemidler.

¹⁹ Barthes: *Ibid.*, s. 50.

²⁰ ”I went to Paris with all kinds of grandiose plans, assuming I would be able to attend any lectures and courses I wanted to (Roland Barthes at the Collège de France, for example) [...]”, Auster, Paul: *Hand to Mouth*, New York: Henry Holt and Company, 1997, s. 31.

Et element er brevene han sender, med instruksjoner og trusler, som fortelleren følger. I tillegg virker det som om Fanshawe har en mindre håndgripelig type makt – det er nesten som om han har tilgang til fortellerens tanker. Slik blir han styrende på et annet nivå; han beveger seg fra å være forfatter av tekster som er en del av historienivået, opp til en overordnet posisjon, hvor han får større makt. Fortelleren, på den andre siden, prøver selv å skrive. Som skjønnlitterær forfatter klarer han ikke produsere noe, og det er når han skal skrive biografien om Fanshawe at han virkelig mister grepet om sitt eget liv.

Nettopp de tema Barthes' og Foucaults kanoniske tekster tar opp – forfatterens rolle og de egenskaper som tilskrives forfatteren – problematiseres i høyeste grad i romanteksten. Fanshawe som forfatter iscenesettes i en slik grad at teksten nødvendigvis også sier noe om sin egen, faktiske forfatter. I denne sammenheng kan det også nevnes at det i første bok av *The New York Trilogy*, *City of Glass*, opptrer en person ved navn Paul Auster. Han er forfatter, og har mange likhetstrekk med den faktiske, nålevende Paul Auster – forfatteren av *The New York Trilogy*. Han er for eksempel gift med en kvinne ved navn Siri som er av norsk avstamning, og har en sønn som heter Daniel – i likhet med den virkelige Paul Auster. Romanens protagonist, Quinn,²¹ utgir seg for å være privatdetektiven Paul Auster, og kontakter den ”virkelige” Paul Auster underveis i sitt detektivarbeid. De spiser lunsj sammen, og denne Paul Auster har en lengre utlegning om forfatterproblematikken i *Don Quijote* – en bok den faktiske, utenomtekstlige Paul Auster oppgir i intervjuer at han er opptatt av.²²

²¹ Quinn er en viktig karakter også i *The Locked Room*. Som protagonisten i *City of Glass* skriver han kriminalromaner under psevdonym. Men så tar han på seg et detektivoppdrag som blir nokså altoppslukende for ham, og han forsvinner til slutt. I *The Locked Room* er Quinn navnet på privatdetektiven Sophie og Mrs. Fanshawe leier inn for å lete etter Fanshawe. Fanshawe blir funnet av Quinn, men truer ham så til ikke å si noe om dette. Quinn forsvinner etter dette sporløst. De to versjonene av Quinn har mye til felles og er en av koblingene mellom disse to romanene i trilogien.

²² I *City of Glass* er samtalen mellom Daniel Quinn og ”forfatteren” Paul Auster på ss. 144-158. Paul Auster: *City of Glass*, New York: Penguin, 1987.

Navnet 'Paul Auster' blir en ustabil og mangetydig referanse. Roller blandes og de forskjellige nivåer av fiksjon griper inn i hverandre, samtidig som det også refereres til virkeligheten utenfor bøkene. Grensene mellom de forskjellige nivåene overstiges, noe som medfører en ustabilitet i teksten. Dette kan minne om noe Mikhail Bakhtin skriver at forfatteren bør holde seg i grensen av eget verk: "The author must be situated on the boundary of the world he is bringing into being as the active creator of this world, for his intrusion into that world destroys its aesthetic stability."²³ Den estetiske stabiliteten forstyrres i Austers tekster for eksempel av at det opptrer en karakter i bøkene som deler navn med forfatteren på bokomslaget, eller at så mange av skikkelsene i hans romaner har livshistorier som likner på hans egen. Dette danner nye lag av betydning – eller undergraver meningen. Skillet mellom utside og innside, mellom verk og virkelighet blir mindre klart – og dette kan vi også se i *The Locked Room*. I det følgende vil jeg diskutere tekster av Barthes og Foucault for å belyse forfatterproblematikken i romanen.

2.3.1 Roland Barthes: "Forfatterens død"

I Roland Barthes' tekst "Forfatterens død" (1967)²⁴ diskuteres forfatterens posisjon, både utenfor og internt i teksten. Autoren – den *autonitære* opphavsmann/kvinne – er den som setter grensene for teksten. Til grunn ligger en antakelse om at tekster kan forklares, dechiffreres og forstås, og om at dette har en forankring i forfatteren. "Forfatteren regjerer fremdeles i litteraturhistoriske oppslagsverk, forfatterbiografier, tidsskriftsintervjuer, samt

²³ Bakhtin, Mikhail M.: "Author and Hero in Aesthetic Activity", Michael Holquist og Vadim Liapunov (red.): *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*, Austin: University of Texas Press, 1990, s. 191.

²⁴ Teksten oppgis vanligvis å være skrevet i 1968, og settes gjerne i sammenheng med datidens studentopprør i Paris. Men teksten ble skrevet i 1967, og kom først ut på engelsk, i det amerikanske tidsskriftet *Aspen* nr. 5+6 i 1967, "The Minimalism Issue", som hadde opphevelse av skillet mellom høy- og lavkultur som tema. En rekke kulturpersoner bidrar, blant annet Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet, William Burroughs, Susan Sontag og John Cage, i en multimedial boks bestående av 28 objekter (tekster, LP-plater, en utklippbar modell). Tilgjengelig på: <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html> (22.08.2007). *Aspen*-utgivelsen fikk lite oppmerksomhet, og det var først i 1968, da teksten ble utgitt på fransk, at den vakte oppsikt. Se også Séan Burke: *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, 1999.

i litteraturmakernes egen bevissthet [...]”²⁵ Dette kan nok sies å være like sant den dag i dag hvis man ser på en ”common sense”-oppfatning av hva forfatteren er, og hvordan dette kommer til uttrykk i hverdagsmedienes omgang med forfattere – og dette gjelder i høyeste grad tilfellet Paul Auster.

Barthes spør videre hvem sine meninger som uttrykkes gjennom en tekst, og hvem sine betraktninger og standpunkt som fremføres. I skriften – i motsetning til i talen – forsvinner opprinnelsen, forsvinner all identitet:

[S]krift er destruksjon av enhver stemme, enhver opprinnelse. Skriften er dette nøytrale, dette konglomeratet, dette skrå rom hvor vårt subjekt forsvinner, dette sort-hvitt negativet hvor all identitet fortaper seg, og det begynner med selve den skrivende kroppens identitet.²⁶

Det ”jeg” som er i teksten har ingen referanse – deiktiske ord som jeg, han eller hun, har kun referanse i en kontekst, og når utsigelsen er skriftlig, mister den forbindelsen til sitt opphav. ”Lingvistisk sett er forfatteren aldri annet enn den som skriver, akkurat på samme måte som *jeg* ikke er noen annen enn den som sier *jeg*.”²⁷ Men Fanshawe vil i *The Locked Room* nettopp være et subjekt som forsvinner; kanskje er hans prosjekt et som samsvarer med den forsvinningen i skrift Barthes skriver om. Han vil viske ut sin egen person, vil ikke bli forbundet med det han har skrevet, og bytter til slutt navn for å rømme fra seg selv. All den tiden han tilbringer i eksil fra eget liv blir imidlertid forstyrret av at bøkene blir gitt ut – maskineriet som settes i gang av utgivelsen er helt utenfor hans kontroll. I første brev til fortelleren skriver han om skriveingen som en sykdom: ”Writing was an illness that plagued me for a long time, but now I have recovered from it” (66).

Barthes’ tekst avsluttes – i sin manifestaktige stil – med det kjente sitatet ”Leserens fødsel må betales med forfatterens død.”²⁸ Det er i leseren at trådene samles,

²⁵ Barthes: *Ibid.*, s. 50.

²⁶ *Ibid.*, s. 49.

²⁷ *Ibid.*, s. 51.

²⁸ *Ibid.*, s. 54.

leseren er den som, i motsetning til personene hun leser om, kan få tilgang til flere personers bevisstheter på samme tid. Men leseren som Barthes skriver om er ikke en person i tradisjonell forstand: ”Leseren er et menneske uten historie, uten biografi, uten psykologi, han er bare denne *noen* som på ett og samme felt holder samlet alle de spor som konstituerer den skrevne tekst.”²⁹ Hva da med fortelleren i *The Locked Room*, som er Fanshawes viktigste leser? Han blir den første, og vel også den fremste, leseren av Fanshawe. Før han blir kontaktet og henter med seg to koffertene fulle av tekster, er det ingen som har lest det Fanshawe har skrevet, selv om han har skrevet siden han var 16 år gammel. Men det er nettopp den historien fortelleren har til felles med Fanshawe som gjør ham så viktig. Han blir ingen leser uten historie, biografi eller psykologi – han blir nærmest det motsatte. Han blir, i kraft av å være den som har kjent Fanshawe best, en kilde til den type forklaring av tekst som Barthes kritiserer i sin tekst:

Forklaringen av et verk blir alltid søkt funnet hos den som har produsert det, som om det til slutt, gjennom fiksjonens mer eller mindre gjennomsluttede allegori, alltid var stemmen fra én enkelt person, *forfatteren*, som la frem sin ”betroelse”.³⁰

Fortelleren blir sentral når man leter etter ”forklaringen” på Fanshawe. Han er den som har kjent Fanshawe best, og som skal skrive biografien. Biografien skal være teksten som skal forklare mysteriet Fanshawe en gang for alle, men dette viser seg å være umulig – noe jeg kommer nærmere inn på i fjerde kapittel, som omhandler biografien.

2.3.2 Michel Foucault: ”Hva er en forfatter?”

I ”Hva er en forfatter?” (1969), som følger opp Barthes’ tekst fra to år tidligere, analyserer Foucault forfatterfunksjonens genealogi. Hvilke roller er forbundet med forfatteren? Hvilke egenskaper og hvilke plikter hører rollene til, og hvordan håndheves

²⁹ *Ibid.*, s. 53f.

³⁰ *Ibid.*, s. 50.

reglene for dette? Foucault skriver at den moderne tanken om forfatteren har med individualiseringens fremvekst å gjøre. At forfatteren har fått eiendomsretten til egen tekst, er en grunnpilar, og det på grunn av avstraffelse: Man hadde behov for å kunne sanksjonere overfor forfattere av *overskridende* verker.

Når tekster blir tilskrevet en forfatter, blir de regulert av forfatternavnet. Linjer blir trukket mellom den aktuelle teksten og andre tekster, og det som ikke passer inn blir utdefinert og utelukket. Forfatteren blir en instans som samler ”de operasjonene vi tvinger teksten til å gå gjennom, forbindelsene vi skaper, trekkene vi etablerer som betydningsfulle, kontinuitetene vi gjenkjenner eller utelukkelsene vi praktiserer”.³¹ Forfatteren har dermed en regulerende og begrensende funksjon, som holder igjen teksten. Foucault skriver at forfatteren er et eget ”funksjonelt prinsipp som i vår kultur setter grenser, ekskluderer og velger,” som ”hindrer den frie sirkulasjon, den frie manipulasjon, den frie sammensetting, oppløsning og forming av fiksjon”.³² Forfatteren som funksjonelt prinsipp er altså nødvendig for å begrense det antall mulige betydninger et verk eller en tekst kan ha. Undersøkelsen av dette kan føre til spørsmål som hvilke konsekvenser det får for en tekst når forfatteren ikke er til å oppdrive, slik som i tilfellet Fanshawe. Et annet spørsmål bli hvordan man forholder seg til det motsatte, til en forfatter som Paul Auster, som etterlater en rekke spor av egen biografi og av andre tekster.

Når bøkene til Fanshawe har blitt utgitt er nettopp det at han er forsvunnet noe av det som skaper mye oppmerksomhet. Det er et voldsomt behov for informasjon om ham, og myten om ham vokser frem, med mer eller mindre feste i virkelige forhold. At det blir spekulert i at det heller er fortelleren selv som har skrevet tekstene, er ifølge

³¹ Foucault: *Ibid*, s. 63.

³² *Ibid*, s. 68.

Foucault symptomatisk: ”skulle en tekst oppdages i anonym tilstand [...] settes spillet for å gjenopplage forfatteren igang”.³³ Dermed blir det nødvendig å skrive en biografi, for å vise at Fanshawe faktisk har eksistert, at han ikke bare er et pseudonym for fortelleren. Man leter etter forfatteren for å kunne forsone motsetningene som gjør seg gjeldende, og det oppstår et stort problem når forfatteren er forsvunnet. Hvem skal da stå som garantist for at det finnes sammenheng og mening i verkene?

2.3.3 Forfatternavnet

”Hva er en forfatters navn? Hvordan fungerer det?”,³⁴ vil jeg spørre med Foucault (60). Navnet Fanshawe er ikke tilfeldig valgt, og de intertekstuelle referansene det bærer med seg skal diskuteres i neste kapittel. Det er for øvrig påfallende at Fanshawe aldri gis noe fornavn – selv ikke kona Sophie omtaler ham som noe annet enn ’Fanshawe’. Alle andre av de navngitte personene, altså alle personene utenom fortelleren, har fornavn – som Jane Fanshawe, Paul Schiff, Jeffrey Brown og Sophie Fanshawe.

Jacques Derrida skriver om navnet i teksten ”*Otobiographies. The Teaching of Nietzsche and the Politics of the Proper Name*”: ”Only the name can inherit, and this is why the name, to be distinguished from the bearer, is always and a priori a dead man’s name, a name of death.”³⁵ Navnet står alene, separert fra den det i utgangspunktet refererer til, og uansett om navnets bærer er levende eller død, er han eller hun i forhold til navnet, død. Teksten må kontrasieres, slik en kontrakt må kontrasieres før den er gyldig, og dette kan ikke skje før noen leser den. Dermed blir det en uunngåelig temporal avgrunn mellom skrivingen av teksten og lesningen av den, og den som skrev teksten blir fraværende: ”Når liv blir framstilt tekstleg, skjer det (pr definisjon) ved masker; og den

³³ *Ibid.*, s. 62.

³⁴ *Ibid.*, s. 60.

³⁵ Derrida, Jacques: ”*Otobiographies. The Teaching of Nietzsche and the Politics of the Proper Name*”, *The Ear of the Other*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1988, s. 7.

personen eller identiteten som skulle lege ”bak” maska, blir fråverande, døyr.”³⁶ Da Fanshawe etterlot seg et skap fullt av tekster, og sa til kona at vennen skulle vurdere om de skulle utgis, gav han i praksis fra seg eiendomsretten, og dermed også sitt navn – siden de etter en tid ikke kunne tro annet enn at han var død. Men det viser seg at Fanshawe aldri hadde trodd at bøkene ville bli utgitt: ”I thought you would throw them away. It never occurred to me that anyone would take the work seriously” (171).

At tekstene ble utgitt gjorde Fanshawe sint, det minner ham om noe han hadde forsøkt å legge bak seg. Dette var grunnen til at han reiste tilbake til New York og forfulgte fortelleren der, for å hevne seg. Utgivelsen av boken, mot hans vilje, fanger ham i fortiden: ”The book trapped me into what I had done, you see, and I had to wrestle with it all over again” (171). Navnet hans binder ham til noe han har forsøkt å frigjøre seg fra, og har ikke lenger med ham å gjøre. Han har sluttet å bruke sitt eget navn, og har tatt navnet Henry Dark.³⁷

Forfatternavn-problematikken settes i høy grad i spill av Fanshawe. Han iscenesetter sin egen forsvinning, og dermed implisitt sin egen død, men vender tilbake. Men navnet bærer like fullt bud om en død mann: ”And, if life returns, it will return only to the name but not to the living, in the name of the living *as* a name of the dead.”³⁸ Han har ikke lenger kontroll over referansen til sitt eget navn – navnet har sitt eget liv. For navnet er det eneste som har liv her, og det kan være dødbringende for den som bærer det. I ”Otobiographies” leser Derrida Nietzsches selvbiografiske verk *Ecce Homo*, og drøfter Nietzsches iscenesettelse av eget navn. Nietzsche gjør sitt navn til et homonym, som refererer til mange og motsetningsfylte identiteter. Også Fanshawes navn mangler

³⁶ Sætre, Lars: ”Liv til tekst. Andlet i skaping og oppløysing”, Meyer, Siri (red.): *Jeg? Refleksjoner over tekst, bilde og individ*, Bergen: Senter for europeiske kulturstudier, 1993, s. 104.

³⁷ Henry Dark er et navn kjent fra *City of Glass*, hvor det også blir brukt som pseudonym. Dette kommer jeg tilbake til i neste kapittel.

³⁸ Derrida: *Ibid.*, s. 9.

etter hvert entydig referanse. Dette konfronteres fortelleren med når han skal skrive Fanshawes historie – for den Fanshawe han kjente er ikke den samme som den han leter etter. Dette blir eksempler på hvordan forfatternavnet fungerer og styrer verket, på tross av at det er imot forfatterens vilje. For når teksten er fristilt fra sitt opphav, har ikke et begrep som ”forfatterens vilje” noen innvirkning eller mening lenger. Fanshawe har vært i et selvvalgt eksil fra sitt eget liv, og dét i mange år. Hans prosjekt har vært å forsvinne, både i og utenfor skriften. Det at bøkene blir gitt ut, gir ham et etterliv han ville vært foruten – i stedet for å la ham forsvinne gir det ham et forlenget liv han ikke vil ha.

2.4 Fanshawes forfattermakt

Fanshawe opptrer som forfatter – den som har kontrollen over handling, personer og kanskje viktigst, fortelleren – på mange plan i *The Locked Room*. Ikke bare har han skrevet tekster nok til å fylle to store koffertene som fortelleren tok med seg etter det første møtet med Sophie, men han opptrer i tillegg som den som bestemmer hvordan historien skal utvikle seg. Forholdet mellom fortelleren og Sophie styres av Fanshawe – de møtes på grunn av hans instruksjon. At dette ene møtet blir til et forhold, er akkurat som han planla det. Han skriver til fortelleren at Sophie trengte en ny mann, og at han var sikker på at fortelleren var rett mann for dette (66). Å be Sophie vise tekstene til barndomsvennen var bare et påskudd: ”My real reason was to find a new husband for her” (171). Han skriver i det første brevet til fortelleren:

Above all, say nothing to Sophie. Make her divorce me, and then marry her as soon as you can. I trust you to do that – and I give you my blessings. The child needs a father, and you’re the only one I can count on. (65f.)

Og fortelleren gjør akkurat som han blir bedt om, både i første og siden i andre brev; han adopterer og blir far ikke bare for Fanshawes sønn, men òg, i metaforisk forstand, for hans litterære tekster. Også de blir som barn som trenger en far – ”The child needs a

father”. Fanshawe blir den som har svarene som fortelleren søker etter: ”The narrator, like Quinn [i *City of Glass*] places all hope for resolution, personal and textual, in the figure of the author.”³⁹

Farskap som metafor for skapelse av litteratur, er ikke noe nytt i og med denne boken. Også Barthes kommer inn på dette i ”Forfatterens død”. Han skriver om forholdet mellom forfatter og tekst, og om hvordan forfatteren alltid vil komme før teksten i tid i et tradisjonelt paradigme – ”han [forfatteren] står i den samme antecedensrelasjon til sitt verk som en far har til sitt barn”.⁴⁰ I tilfellet Fanshawe er dette omvendt. Han ville ikke bli ”forfatter”, og blir det først etter at han har forsvunnet, og bøkene har blitt utgitt. Også Harold Blooms teorier om litterær utvikling kan være interessant i denne sammenheng, selv om han står i en ganske annen tradisjon enn Barthes. Tanken om ”det litterære fademordet” er her sentralt; for å klare å skrive må en forfatter først drepe sine litterære forfedre – først da kan han/hun skape noe selv. Dette kan vi kjenne igjen i *The Locked Room*. Fortelleren har lenge forsøkt å skrive, men ikke fått det til. Heller ikke når pengene fra Fanshawe gir ham den økonomiske tryggheten han trenger for å kunne skrive, får han noen av skriveprosjektene sine i gang; han klarer aldri å komme ut av den skyggen som hans litterære far, Fanshawe, kaster.

Når fortelleren tenker tilbake på forholdet mellom dem, kommer han på at selv om han var svært glad i Fanshawe, var han også sjalu:

That I loved Fanshawe, that he was my closest friend, that I knew him better than anyone else – these are facts, and nothing I say can ever diminish them. But that is only a beginning, and in my struggle to remember things as they really were, I see now that I also held back from Fanshawe, that a part of me always resisted him. (23)

Fanshawe har fremdeles den makten over fortelleren han hadde som barn. Det var allerede da noe veldig spesielt med ham, som gjorde at han nøt stor respekt blant sine

³⁹ Zilosky, John: ”The Revenge of the Author: Paul Auster’s Challenge to Theory”, i Harold Bloom (red.) *Paul Auster*, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004 s. 69.

⁴⁰ Barthes: *Ibid.*, s. 51.

skolekamerater, og de tok etter ham. Han var konsekvent best i alt, og lå alltid et steg foran sine klassekamerater. Men på den tiden virket det som han ikke selv var klar over den makten han hadde: “Fanshawe himself was not aware of that power, and no doubt that was the reason he continued to hold it” (24). I voksen alder virker imidlertid Fanshawe atskillig mer bevisst sin egen makt.

Det er imidlertid flere av personene i romanen som påvirkes av Fanshawes makt, i større eller mindre grad. Et eksempel er Fanshawes søster, Ellen, som fikk sitt første sammenbrudd allerede som 15-åring. Selv om dette skildres i Mrs. Fanshawes ord, er det klart at hans rolle i søsterens liv vokste ut av proporsjoner: “Ellen trusted her brother so much that she finally gave up her soul to him” (102). Fortelleren har tidligere kommentert rollen Fanshawe fikk overfor Ellen etter faren døde: “He became her father, her mother, her bastion of wisdom and comfort” (36). Paul Schiff er en annen av personene som ble underlagt Fanshawes innflytelse, som han sier det selv, “It was a bad case of hero-worship, I suppose” (126). Når Fanshawes tekster kommer ut, virker det som de også har en sterk effekt på andre – ikke bare selger de godt og blir populære, men det er som de trollbinder leseren. Redaktøren Stuart Green beskriver det slik:

I read the book more than two weeks ago, and it's been with me ever since. I can't get it out of my head. [...] There's something powerful about it, and the oddest thing is that I don't even know what it is. (55)

Ved å ha skrevet romanene, skuespillene og diktene som blir gitt ut, forsørger Fanshawe fortelleren og Sophie, selv om han er fraværende. Det er på grunn av hans bøker at de møtes, at de må ha kontakt og at de blir forelsket. At de kan leve sammen og ikke bekymre seg for økonomi er takket være pengene bøkene hans bringer inn. Fortelleren er lykkelig og har det bedre enn noensinne. På grunn av pengene skal fortelleren endelig sette av tid til å arbeide med sine egne skjønnlitterære prosjekter, noe han ikke har hatt mulighet til før – selv om det i utgangspunktet var det han drømte om.

Før Fanshawe har vist seg å likevel være i live, er fortelleren forståelig nok svært takknemlig:

It was strange how Fanshawe had brought us together. If not for his disappearance, none of this would have happened. I owed him a debt, but other than doing what I could for his work, I had no chance to pay it back. (61)

Men han får det ikke til, han klarer ikke å skrive noe, og tiden går. Det er som om han ikke selv har kontroll over sine egne evner lenger, at det er Fanshawe som har styringen også over disse. Arthur M. Saltzman skriver: “Fanshawe sanctions and commends the narrator’s industry...”⁴¹ – og dette gjelder langt mer enn bare skrivingen. Kanskje kan vi si at fortelleren hjemsesøkes av Fanshawe? Dette vil jeg undersøke videre i neste del.

2.4.1 *Ghostwriter*

Et begrep som kan relateres til Fanshawe er *ghostwriter* – noe han tidvis livnærte seg som i løpet av de årene han var sammen med Sophie (14). En *ghostwriter* defineres som en “anonym, profesjonell skribent som skriver litteratur på oppdrag fra forlag eller institusjoner”.⁴² Det er en stor industri at mennesker som av forskjellige årsaker ikke selv skriver bøker, utgir bøker skrevet av andre i sitt navn. Forfatterens rolle blir en helt annen, når den som har skrevet boken, og den som krediteres for den, ikke er den samme. Paul Auster livnærte seg blant annet som *ghostwriter* da han på 1970-tallet bodde i Paris, noe som nevnes i flere av bøkene hans.⁴³ Fanshawe, som er forfatter og hjemsesøker de andre personene på en måte som kan minne om et spøkelse, lever i alle fall opp til beskrivelsen av en *ghostwriter*, og ikke minst, til en mer bokstavelig tolkning av begrepet.

⁴¹ Saltzman, Arthur M.: *Designs of Darkness in Contemporary American Fiction*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990 s. 68.

⁴² Lothe, Jakob m.fl.: *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo: Kunnskapsforlaget, 1999, s. 89.

⁴³ For eksempel i *The Invention of Solitude*, London: Faber and Faber, 2005, s. 68, og i *Hand to Mouth*, ss. 84-89.

Rollene blir uklare rundt utgivelsen av Fanshawes bøker. Han er der jo ikke selv, men Sophie og fortelleren tror de oppfyller hans ønsker når de kontakter en forlegger og får bøkene utgitt. Etter en stund blir det stilt spørsmål ved forholdet mellom Fanshawe og fortelleren – hvem har egentlig gjort hva i forhold til bøkene? Ryktene om at det er fortelleren som egentlig har skrevet bøkene gjør at biografiprojektet påbegynnes, etter at selv redaktøren er i tvil om hvem som har skrevet hva. Men fortelleren finner veldig få, om noen, spor etter Fanshawe. Fanshawes grundighet i å skjule sine spor gjør det umulig for fortelleren å oppdrive ham: “Unless he wanted to be found, I didn’t have a ghost of a chance” (142). Selv dette er det Fanshawe som styrer; hvis fortelleren skal finne ham, er det fordi Fanshawe ”vil” det, hvis han ikke ”vil” det, skjer det ikke. Slik blir det òg; det er Fanshawe som tar initiativ til møtet dem imellom. Og Fanshawe blir nettopp som et spøkelse som hjemsøker fortellerens liv – parallelt med det ”ghost of a chance” fortelleren har til å finne Fanshawe.

Spøkelsesmetaforikken er gjennomgående i *The Locked Room*, hvor Fanshawe på et vis alltid er nærværende, uten å være der. Når fortelleren mottar brevet fra Sophie, og Fanshawe plutselig kommer inn i livet hans igjen, tenker han på ham som et spøkelse: ”He was a ghost I carried around inside me, a prehistoric figment, a thing that was no longer real” (9). Senere, etter fortelleren har giftet seg med Sophie og etablert et liv sammen med henne, omtaler han seg selv som hjemsøkt, men uten at han selv merket det da: ”I was haunted, perhaps I was even possessed – but there were no signs of it, no clues to tell me what was happening” (73f.). Men spøkelset blir virkelig – atskillig mer virkelig enn fortelleren nok skulle ønske.

2.5 To forfattere: Fanshawe og fortelleren

Fortelleren presenterer seg tidlig i romanen som skribent, men skriver samtidig at det var forfatter han drømte om å bli:

I had begun with great hopes, thinking that I would become a novelist, thinking that I would eventually be able to write something that would touch people and make a difference in their lives. But time went on, and little by little I realized that this was not going to happen. (19)

Fortelleren virker som han har akseptert at han ikke ble forfatter, eller i det minste resignert i forhold til det. Det uforutsigbare livet som frilansskribent har gjort ham desillusjonert på litteraturens vegne. Han har ikke lenger troen på at han kan skrive litteratur som kan gjøre noen forskjell i leserens liv. På den annen side er det jo nettopp dét Fanshawes tekster gjør med ham; de forandrer alt for ham – og får *for* mye å si.

Kontakten mellom Fanshawe og fortelleren er på samme tid preget både av en voldsom distanse og en intens nærhet, en nærhet som grenser til sammensmelting. Likevel er det en kløft, en avgrunn mellom de to forfatter-instansene som denne romanen kretser om. På samme måte som fortelleren nok ikke har hatt noen bedre venn enn Fanshawe var for ham, har han heller aldri kjent en slik hevnløst som han gjør overfor Fanshawe. Denne hevnløsten har nok nettopp å gjøre med hvordan Fanshawe plutselig kommer inn igjen i livet til fortelleren, og nærmest gjør ham til en biperson i sitt eget liv – og han blir presset inn i Fanshawes roller. Det å overta Fanshawes plass som ektemann eller far er i utgangspunktet ikke fortelleren imot; men etter en tid forstår han de alvorlige konsekvensene av Fanshawes inntreden i hans liv.

2.5.1 Sammensmelting: "blood brothers for life"

I løpet av romanen opptar Fanshawe en stadig større del av fortellerens liv, og mot slutten er den delen av hans liv som Fanshawe ikke har påvirket, forsvinnende liten. Det kommer til et punkt hvor fortelleren ikke lenger klarer å se seg selv uten at bildet blandes med Fanshawe, og han klarer heller ikke å unngå å blande seg selv inn når han ser for seg

Fanshawe.⁴⁴ Romanen åpner med fortellerens refleksjon over deres tette bånd i

barndommen:

He is the place where everything begins for me, and without him I would hardly know who I am. We met before we could talk, babies crawling through the grass in diapers, and by the time we were seven we had pricked our fingers with pins and made ourselves blood brothers for life. Whenever I think of my childhood now, I see Fanshawe. (7)

Han klarer altså ikke å skille barndommen fra bildet om Fanshawe. Selv før han hadde språk, hadde han Fanshawe. Dette kan leses som et forvarsel om den type kontakt de kommer til å ha som voksne, når Fanshawe kommer inn i livet til fortelleren og tar over kontrollen, men bare kommuniserer språklig til fortelleren ved noen få tilfeller. Uten Fanshawe ville ikke fortelleren visst hvem han selv var – han er så avhengig av ham, av hans blikk, for å kunne skape sin egen identitet.

Selv om fortelleren og Fanshawe har mistet kontakten og ikke sett hverandre på ti år, er livene deres fremdeles forbundet. Det kommer frem at Fanshawe uten å gi seg til kjenne har fulgt med på hva fortelleren har gjort, og fortalt Sophie om hvor flink han er. Gradvis, i løpet av *The Locked Room*, bindes identitetene deres enda tettere sammen.

Fortelleren klarer ikke å skille sin egen historie fra Fanshawes, det er nesten som om

Fanshawe både forsørger og hjemsøker ham:

It becomes increasingly difficult for him to see Fanshawe except in terms of himself: he seems to be the uncompromised version of the narrator, who has been until now little more than a hack writer of reviews; he is the haunting presence in whose footsteps the narrator walks as he assumes Fanshawe's position in the life of Sophie, supporting himself by publishing Fanshawe's manuscripts.⁴⁵

Når fortelleren setter i gang maskineriet for å utgi Fanshawes bøker, og disse viser seg å bli en stor suksess, er han forståelig nok stolt av det. Men her skjer også en forskyvning av grensene dem imellom – hva er Fanshawes fortjeneste, og hva er fortellerens? "[T]he

⁴⁴ I denne delen berører jeg en del psykoanalytiske begreper, uten å ha mulighet her til å gjennomføre noen konsekvent psykoanalytisk lesning. For en lesning av denne typen, se Scott A. Dimovitz: "Public Personae and the Private I: De-Compositional Ontology in Paul Auster's *The New York Trilogy*", *Modern Fiction Studies*, Volume 52 number 3, Fall 2006, s. 613-633.

⁴⁵ Saltzman: *Ibid.*, s. 68.

more fully I disappeared into my ambitions for Fanshawe, the more sharply I came into focus for myself” (57). Fortellerens mål er på vegne av Fanshawe, men samtidig bruker han tekstenes suksess for å oppnå egne mål, både for å oppnå anerkjennelse, og for å vinne Sophies gunst.

Fanshawe og fortelleren hadde samme utgangspunkt. Imidlertid har det blitt slik at Fanshawe har klart å oppnå målet om å bli forfatter, mens fortelleren har gitt opp drømmen. Likhetene og sammensmeltingen dem imellom splittes av denne kløften. Samtidig kommer en dobbeltgjengertematikk frem flere steder i romanen. I fortellingen om oppveksten er det klart at deres historier i stor grad er felles. De har tatt del i hverandres utvikling fra dag til dag, og vært sammen i avgjørende situasjoner – som da Fanshawes far døde, eller da de begge hadde sin seksuelle debut sammen, på et bordell på Upper West Side (32). Flere ganger i romanen blir de fysiske likhetene mellom dem påpekt. En gang i Paris, når fortelleren skal treffe en tidligere kjæreste av Fanshawe, skvetter hun idet hun ser ham: ”[H]er initial double take was caused by the fact that she mistook me for Fanshawe” (143). Dette synes fortelleren er skremmende, han har ikke lenger kontroll over hva som skjer med ham: “[I] found it disturbing, could not help feeling appalled. Something monstrous was happening, and I had no control over it anymore” (143).

Et annet eksempel er moren til Fanshawe, som forteller at selv ikke hun klarte å skille dem fra hverandre da de var små:

You even look like him, you know. You always did, the two of you – like brothers, almost like twins. I remember how when you were both small I would sometimes confuse you from a distance. I couldn’t even tell which one of you was mine. (101)

Jane Fanshawe forteller dette når fortelleren har kommet hjem til henne for å få tilgang til brev, fotografier og andre dokumenter han trenger til biografien. Men det virker som Mrs. Fanshawe hadde andre planer da hun inviterte fortelleren – hun lager i stand et stort

måltid, de drikker vin og hun forteller om sitt vanskelige forhold til sønnen. Når det ender med at fortelleren og Fanshawes mor har sex, kan vi knapt se dette som annet enn en ødipal variant; fortelleren holder fast bildet av henne som mor, og hun er like opptatt av ham som sønn. ”Fucking me would be like fucking Fanshawe – like fucking her own son – and in the darkness of this sin, she would have him again – but only in order to destroy him” (107). Identifikasjonen med Fanshawe blir for fortelleren så omfattende at han mister grep om sin egen identitet, som nærmest bare blir et sammenlikningsgrunnlag.

2.5.2 Møtet mellom Fanshawe og fortelleren: øret

Forholdet mellom fortelleren og Fanshawe er, som jeg har vært inne på flere ganger, avgjørende for hvordan fortelleren handler. Kontakten dem imellom er nærmest intuitiv når de snakker sammen i Boston – på tross av at de ikke har møttes på mange år.

Fortelleren beskriver det å lytte til Fanshawes stemme gjennom døren slik: “The mouth of the person inside was lined up directly with my ear. Only the door was between us, and we were so close that I felt as if the words were being poured into my head” (166).

Akkurat øret er tema for Derrida i ”Otobiographies,” hvor han bytter ut ”auto” i begrepet *autobiography* med ”oto” – som kommer av det greske ordet for øre, *ous*. ”Just as you are ears that transcribe, the master is a mouth that reads [...]”⁴⁶ Dette gjelder nokså

bokstavelig i dette tilfellet. Det er bare en gang i løpet av romanen at Fanshawe er nærværende, og at stemmen hans kan høres. Selv om han kontinuerlig har vært en styrende faktor, er det kun gjennom skrift han har kommunisert, noe som vitner om fravær. Det er denne ene gangen de møtes, og selv da er de skilt av en stengt dør.

Fortelleren lytter til sin mesters stemme. For det er gjennom øret vi hører den andres stemme, det er gjennom øret vi kontrasignerer den andres tekst:

⁴⁶ Derrida: *Ibid.*, s. 36.

[D]iskursens ambivalente og kontradiktoriske navn, pseudonym, og homonym samlar seg i øyrets labyrint, for der å få sin signatur, bli kontrasignerte, noko som gir alle namna (kontradiktorisk) mening eller forståing.⁴⁷

Og det øret som trengs for at teksten skal kunne bli kontrasignert, er i dette tilfellet fortellerens. Igjen kan vi se at det er en gjennomgående struktur av paradoks som ligger i romanen, der mening står på den ene siden, og oppløsning av mening på den andre. Dette kontradiktoriske, som vi kan lese ut av Derrida, er noe som av nødvendighet oppstår etter at vi har kontrasignert den andres tekst. Da vil teksten være signert av to forskjellige, men gjensidig avhengige, signaturer, noe som betyr at teksten aldri kan være den samme to ganger.

2.5.3 Fortellerens hevnlust

På et tidspunkt kjenner fortelleren en voldsom lyst til å drepe Fanshawe, til å ta hevn. Hevnlysten vekkes i ham etter at han har blitt forført av Fanshawes mor. Siden, når han har lagt denne drapslysten bak seg, reflekterer fortelleren over tanken på at det kanskje nettopp var Fanshawe som ville at han (fortelleren) skulle ha lyst til å drepe Fanshawe selv. Det at fortelleren klarer å tøyse sin lyst til å drepe Fanshawe, blir dermed et slags opprør mot den makten Fanshawe har over ham:

The strange thing was not that I might have wanted to kill Fanshawe, but that I sometimes imagined he *wanted* me to kill him. This happened only once or twice – at moments of extreme lucidity – and I became convinced that this was the true meaning of the letter he had written. Fanshawe was waiting for me. He had chosen me as his executioner, and he knew he could trust me to carry out the job. But that was precisely why I wasn't going to do it. Fanshawe's power had to be broken, not submitted to.
(113)

Fortelleren forsøker å opponere mot Fanshawes makt over ham ved å tøyse sin hevnlust overfor ham. Fortelleren bruker ordet bøddel, og koblingen mellom skrift og død er på ny i spill. At det er dette som var den egentlige *meningen* av Fanshawes brev, åpner opp

⁴⁷ Sætre: *Ibid.*, s. 100.

for enda en dødelig forbindelse. Og denne forbindelsen ville ikke ha blitt synlig for fortelleren om ikke Fanshawe hadde skrevet brevet til ham. Men igjen får vi en dobbel og kontradiktorisk bevegelse – meningen som brevet angivelig etablerer, kan ikke annet enn å oppløses i neste øyeblikk.

Det var det samme fortelleren tenkte på da han vegret seg for å åpne koffertene med Fanshawes tekster – han fryktet at de var dårlige, og at han dermed skulle bli den som bestemte at de ikke skulle utgis, men ødelegges. Den makten han fikk, skremte ham: ”There was no difference in my mind between giving the order to destroy Fanshawe’s work and killing him with my own hands. I had been given the power to obliterate, to steal a body from its grave and tear it to pieces” (43). Fortelleren bestemmer over død og liv gjennom å bestemme om tekstene skal utgis. Denne autoriteten er noe fortelleren blir tildelt, og spørsmålet om Fanshawe skal få noe etterliv blir opp til ham. Denne makten er imidlertid ikke noe fortelleren har ønsket å ha.

2.5.4 Rollebytte

Når fortelleren er i Frankrike går det plutselig opp for ham at det ikke egentlig er han som leter etter Fanshawe, men omvendt. I Paris innser han at han ikke lenger trenger å late som om han holder på å skrive en biografi – der er det ingen som holder øye med ham. Og når han ikke lenger leter, og har lagt fra seg skrivingen, blir Fanshawe mer til stede for ham enn han har vært på lang tid:

Now that I had stopped looking for him, he was more present to me than ever before. The whole process had been reversed. After all these months of trying to find him, I felt as though I was the one that had been found. Instead of looking for Fanshawe, I had actually been running away from him. (147)

Hvorfor hjemsøker Fanshawe fortelleren på denne måten? Fortelleren føler seg stadig mindre fri. Selv etter at han har kommet tilbake fra Paris og klart å få tilbake et relativt stabilt forhold til Sophie, vet han at Fanshawe kommer til å ta kontakt igjen, at han ikke

er fri fra ham. ”Still, I knew that the story wasn’t over. My last month in Paris had taught me that, and little by little I learned to accept it. It was only a matter of time before the next thing happened” (160f.). Når det andre brevet kommer, er han dermed mer forberedt enn han var første gang. Sophie og fortelleren (tror at de) har lært seg å leve med tanken om Fanshawe, uten å la ham styre livet deres. Fortelleren formulerer det slik: “I learned to live with him in the same way I lived with the thought of my own death. Fanshawe himself was not death – but he was like death, and he functioned as a trope for death inside me” (161). Enda en gang blir Fanshawes forbindelse til døden markert, og det er interessant at fortelleren skriver at Fanshawe fungerer som en *trope* for døden. En trope medfører at et ord får en annen betydning enn den leksikalske – betydningen av navnet “Fanshawe” blir forskjøvet til å stå for døden. Fortelleren gir sin dødsangst et annet navn; Fanshawes inntog i hans liv har så rystende konsekvenser for ham at han blir tvunget til å forholde seg til utsiden, til døden.

For øvrig kommer det frem i samtalen mellom fortelleren og Fanshawe i Boston at Fanshawe var ”filled with murderous thoughts” og at han ikke var langt fra å drepe fortelleren da han var i New York: ”If anything had happened, I probably would have killed you” (172). Men dette går over for Fanshawe, og den drapslysten fortelleren kjenner, går også over. Paul Auster snakker i et intervju om forsoningen fortelleren – av nødvendighet – gjennomgår:

But in the end, he manages to resolve the question for himself – more or less. He finally comes to accept his own life, to understand that no matter how bewitched or haunted he is, he has to accept reality as it is, to tolerate the presence of ambiguities within himself. That’s what happens to him with relation to Fanshawe. He hasn’t slain the dragon, he’s let the dragon move into the house with him. That’s why he destroys the notebook in the last scene.⁴⁸

⁴⁸ ”Interview with Joseph Mallia”, Auster, Paul: *The Art of Hunger*, New York: Penguin, 2001, s. 282.

Selv om han ikke er fri fra Fanshawe, har fortelleren lært seg å leve med tanken på ham. Samtidig vet vi ikke hva som skjer etter at han har revet i stykker notatboken, og kan dermed ikke vite om fortellerens forsøk på fri seg fra Fanshawes makt har vært vellykket.

2.5.5 Biografien

Når forespørselen om biografien kommer, og fortelleren begynner sitt arbeid som forfatteren av den fiktive livshistorien til sin venn, tror han at han har funnet en løsning på sin skrivesperre. Men fortelleren opererer under falske forutsetninger – han er den eneste som vet at Fanshawe ikke er død: “The book was a work of fiction. Even though it was based on facts, it could tell nothing but lies” (80). Underveis i arbeidet med biografien blir situasjonen stadig mer presset for fortelleren. Han samler inn alt han kan om Fanshawe, men likevel er det etter hvert bare et påskudd: det eneste han vil, er å finne Fanshawe, og konfrontere ham. Han vil ta et oppgjør med Fanshawe for den kontrollen han har hatt over livet hans. I samtalen gjennom døren prøver fortelleren å protestere mot det Fanshawe sier; han vil se ham, han vil at han skal åpne døren, han truer med å sparke den opp. Da demonstrerer Fanshawe ved å skyte et skudd i veggen at han har en ladet pistol, som han sier han vil bruke hvis han presser ham for langt. Fanshawe mister aldri overtaket – og til slutt har han også våpen. Pistolen blir en konkret manifestasjon av den mer abstrakte makten som Fanshawe har hatt i løpet av hele romanen, som her blir erstattet av en direkte trussel om død for fortelleren. Men, som vi skal se i neste del, prøver fortelleren å stå imot Fanshawes makt.

2.6 Opprøret: destruksjonen av skriften

Å rive i stykker notatboken som Fanshawe har skrevet til ham, er et forsøk på å frigjøre seg fra Fanshawes skrift og forfattermakt. Det er ikke Fanshawes versjon av historien som skal bli stående, det er fortellerens egen. Fanshawe sier at han har skrevet

notatboken med tanke på sønnen sin, som fortelleren har adoptert. Men fortelleren vil ikke gå med på dette – han vil ikke at notatboken skal eksistere i det hele tatt. Etter å ha forsøkt å lese i den, river fortelleren ut sidene av notatboken én etter én, og kaster dem. Ingenting siteres, teksten beskrives kun i svært korte trekk, før bokens ødeleggelse skildres. “One by one, I tore the pages from the notebook, crumpled them in my hand, and dropped them into a trash bin on the platform. I came to the last page just as the train was pulling out” (179). Fortelleren mister toget til New York, og kanskje mister han det også i metaforisk forstand, men klarer denne ene gangen å stå imot Fanshawe. Om dette blir det siste møtet dem imellom er imidlertid umulig å vite.

Skriftens fysiske eller materielle destruksjon har på indirekte vis blitt varslet i romanen. Men selv om ødeleggelsen gjennomføres i romanens siste scene, betyr det ikke at den ødelagte teksten ikke har konsekvenser. Selv om notatboken ødelegges, er den viktig for handlingen i romanen. Da Fanshawe sa til Sophie hva hun skulle gjøre med tekstene hvis han skulle bli borte, fikk hun beskjed om at hun skulle ødelegge tekstene hvis fortelleren ikke syntes de burde gis ut. ”If I thought the writings were not worth publishing, however, then I should return the manuscripts to Sophie, and she was to destroy them, right down to the last page” (17). Når fortelleren til slutt snakker med Fanshawe, kommer det frem at Fanshawe aldri ville at tekstene skulle utgis. Hans plan var egentlig at hele hans produksjon skulle ødelegges, at hans eneste leser skulle være fortelleren. Hva kan dette skyldes? Fanshawe planla det slik at fortelleren kom til å lese tekstene hans, siden han gav Sophie konkrete instruksjoner om hvordan dette skulle gjøres. Hvorfor valgte han denne fremgangsmåten, prøver han å kommunisere noe til fortelleren? Kanskje er det en siste markering av at det fortsatt er han som har overtaket. Eller er beundringen for vennens arbeid som skribent ektefølt, og det at han vil at fortelleren skal lese det som et uttrykk for denne beundringen? Selv om det ikke er mulig

å konkludere her, vitner det om at fortelleren var i Fanshawe tanker, selv om han aldri kontaktet ham.

2.6.1 The Locked Room

Men hva med *The Locked Room* som tekst i sammenheng med denne forfatterproblematikken? At fortelleren har kunnet skrive denne historien er et gjennombrudd for ham – han som ikke tidligere hadde klart å få utløp for sine skjønnlitterære ambisjoner. Han mener at skrivingen er den eneste veien ut av dette for ham: “[W]riting about it is the only chance I have to escape” (63). Han har klart å gå fra å være et forfatterstyrt subjekt til selv å skrive. Men hva er katalysatoren for at dette kan skje? Igjen er det Fanshawe, og den rekken hendelser han har forårsaket i fortellerens liv. For uten ham, hva ville skjedd med fortelleren? På spøkelsesaktig vis er det Fanshawe som styrer, selv etter at han har vært forsvunnet i åtte år. Spørsmålet er om det er nok å rive ut sidene i den røde notatboken for å holde ham på avstand. Svaret på dette er ikke tilgjengelig gjennom romanteksten, som slutter med denne scenen, og lar de fleste spørsmål stå ubesvart.

I dette kapittelet har jeg gjennomført en analyse av forfatterfunksjonen tematisk sett i *The Locked Room*, og jeg har vist til en rekke berøringspunkter teksten har med teorier som omhandler forfatterrollen. I neste kapittel er det gjenbruken av kjente motiver, genretrekk og referanser til andre verk som skal gjennomgås – noe som kan settes i sammenheng med forfatterproblematikken. Er det en styrende bevissthet – en forfatter – som ligger bak disse referansene? Eller er det noe ved språket selv som gjør at det språket som brukes alltid allerede vil bære med seg spor av det som er sagt og skrevet? Sannsynligvis er det noe av begge deler; språket er et dynamisk materiale som til enhver tid er det vi har å uttrykke oss i.

Kapittel 3: Gjenbruk og intertekstualitet

3.1 Innledning

I den flerfoldige skrift er alt til for å *løses opp*, men ikke *dechiffreres*; strukturen kan etterspores, ”raknes opp” (slik man sier om tråden i en strømpe) i alle sine gjentakelser og på alle nivåer, men det er ingen ende på den, det er ingenting bak den...⁴⁹

Slik skriver Roland Barthes i ”Forfatterens død” om den flerfoldige skrift, som er treffende om *The Locked Room*. I forrige kapittel hevdet jeg at denne romanen har en rekke intertekstuelle referanser til teoritekster. I dette kapittelet ligger hovedfokus på referanser til annen skjønnlitteratur, her eksemplifisert gjennom en rekke tekster, men også detektivgenren. Hvordan påvirker det en tekst at den tar opp i seg en rekke referanser til andre litterære tekster? Endrer det teksten for leseren når hun kan kjenne igjen motiver fra kjente tekster, både skrevet av Paul Auster og andre forfattere? Er det noen forskjell på de referansene som er forfatterskaps-interne og eksterne? Og kan man identifisere denne intertekstuelle dynamikken som postmoderne?

Uten at målet er å ville bringe *orden* i dette tekstuniverset, er det likevel på sin plass å undersøke noen av referansene, å finne frem til noen av de trådene som utgjør veven av tekst. Jeg mener ikke dermed at det finnes *én* bakenforliggende mening, som målet er å dekode eller forklare. Men selv om det ikke finnes en endelig mening som ligger bak verket, er det et mangfold av tolkningsmuligheter for leseren. Vi kan velge mellom flere alternativer, og i noen situasjoner oppleve at vi ikke klarer å finne ut hva teksten kan bety. ”Mening” er et problematisk begrep å ta i bruk. Likevel synes jeg det er viktig å inkludere begrepet i min analyse her. Før jeg kommer til de skjønnlitterære

⁴⁹ Barthes: *Ibid.*, s. 53.

eksemplene vil jeg gå inn på teorier om det postmoderne, representert ved de to teoretikerne Linda Hutcheon og Andreas Kilb.

3.2 Om det postmoderne via Hutcheon og Kilb

Spørsmålet i denne delen er om ”postmoderne” er en fruktbar term i forhold til *The Locked Room*. Som jeg har vært inne på, trekker romanen veksler på en rekke gjenkjennelige genrer, og den refererer både til moderne litteraturteori og skjønnlitterære tekster. Boken kan leses som en detektivroman, en kjærlighetshistorie og ikke minst, som en bok om det å skulle skrive fortellingen om et annet menneskes liv, en biografi. Disse genretrekkene kombineres med refleksjoner og referanser av mer teoretisk art, noe som resulterer i en roman med et høyt teorinivå, som konstant reflekterer over sin egen status som litteratur og som tekst.

Kan man si at måten *The Locked Room* refererer og siterer andre tekster, og bruker genrekonvensjoner på nye måter er postmoderne? Begrepet ”postmoderne” har blitt brukt på mange og omstridte måter. Jeg vil her nevne to teoretikere som etter min mening skriver interessant og relevant i forhold til postmoderne kunst, og som kan si noe om hvordan *The Locked Room* opererer. Jeg vil knytte an til Linda Hutcheons begrep om parodi, og relatere dette til hvordan jeg mener teksten gjør bruk av kjente genretrekk med en parodisk distanse, og jeg vil dessuten gå inn på Andreas Kilb sin måte å tenke om kunst og tradisjon i det postmoderne.

Slik Linda Hutcheon definerer parodi⁵⁰ – som for øvrig skiller seg fra mange andre teoretikere – kan det ses som en paradigmatisk postmoderne form: “Parody – often called ironic quotation, pastiche, appropriation, or intertextuality – is usually

⁵⁰ Det jeg her skriver om Hutcheons parodibegrep er en videreutvikling av min artikkel ”Parodi som ironisk repetisjon. Postmoderne parodi i Paul Austers *The Locked Room*”, Ellefsen, Bernhard og Cecilie Øen (red.): *Prosopopeia*, nr. 1, 2007, s. 86-92.

considered central to postmodernism, both by its detractors and its defenders.”⁵¹

Nettopp i dette ligger noe av det som gjør postmoderne kunst så omstridt. Parodien er, slik den vanligvis defineres, ”overdrivende, komisk eller latterliggjørende etterligning av allerede foreliggende litteratur”⁵² – altså (gjen)bruk av allerede kjente former. I bruken av det kjente materialet kan man imidlertid oppfatte både en slags medskyldighet, en aksept av det prosjekt verket/teksten inngikk i, i sin første, ”opprinnelige” bruk, og en kritikk. Enhver repetisjon medfører en form for aksept av det som repeteres. Hutcheon argumenterer for at det i postmoderne uttrykk er en dobbelthet: det at noe kjent blir gjentatt, innebærer en distanse til det; samtidig som at når man gjentar noe kjent, kommer man òg med en kritikk. Den repetisjonen som foregår er av ironisk og kritisk, ikke nostalgisk art. “It is the function of irony in postmodern discourse to posit that critical distance and then undo it.”⁵³ Den distansen som kjennetegner parodien er i denne sammenheng lik den som kjennetegner ironien: begge former er avhengige av et spenn mellom den ”opprinnelige” betydning, og den betydning som skapes ved hjelp av distansen eller det ironiske/parodiske spillet med allerede kjente former. “Parody is a perfect postmodern form, in some senses, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies.”⁵⁴

Et av kjennetegnene på postmoderne litteratur og kunst er nettopp gjenbruk. Bruken av og referansene til annen, tidligere kunst og litteratur gjennomsyrrer det postmoderne verket. Det samme kan vi si for *The Locked Room*. Postmoderne litteratur

⁵¹ Hutcheon: *Ibid.*, s. 89.

⁵² Lothe m.fl.: *Ibid.*, s. 190.

⁵³ Hutcheon: *Ibid.*, s. 15.

⁵⁴ Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York og London: Routledge, 1988, s. 11.

“plays with its audience, with reality, with the conventions of traditional literature.”⁵⁵

Gjentakelsen av allerede kjente elementer fører til en dobbelt bevegelse hos leseren: først, å identifisere hva som gjentas, altså hva det refereres til, for deretter å merke seg hva som skiller gjenbruken fra den tidligere, opprinnelige bruken. Viktige spørsmål blir hva repetisjonen gjør med verket, og hvordan den påvirker forholdet mellom det originale og det nye. Hva slags holdning har en forfatter i det postmoderne til tradisjonen og tekstene som det knyttes an til?

Når *The Locked Room* refererer til flere tekster av Nathaniel Hawthorne, forutsetter det at leseren kjenner igjen noe. Hvis ikke, vil ikke leseren vite at det vises til noe annet – og det er nok en hel del referanser som forblir ubemerket. Navnet Fanshawe er også navnet på en roman av Hawthorne. Hvordan forandres denne referansen av at det var en roman Hawthorne ville holde skjult? Og hvordan spiller dette med, tematisk sett, i *The Locked Room*? Austers bruk av Hawthornes tekst som et slags kildemateriale kan ses som et postmoderne trekk; selv om det vel til enhver tid har forekommet lån og referering, har det ikke vært en åpen strategi på den måten vi kan se det hos Auster. Også i måten Auster forholder seg til detektivgenren, kan vi se at han bruker et kjent mønster, men samtidig gjør det på en merkbart annerledes måte – noe som setter leserens forventning i spill.

Den tyske teoretikeren Andreas Kilb er også interessant i denne sammenheng. Han står i en teoritradisjon som går fra Walter Benjamin via Peter Bürger, og forholder seg til det postmoderne på en måte som verken aksepterer utsagnet ”anything goes” og hva det fører med seg, slik som Leslie Fiedler eller Charles Jencks, men heller ikke fordømmer den postmoderne kunsten som begynnelsen på en ny konservatisme – slik

⁵⁵ Hans Bertens: “The Postmodern *Weltanschauung* and its Relation with Modernism”, i Bertens, Hans, og Douwe Fokkema (red.): *Approaching Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1986, s. 38.

som Habermas.⁵⁶ Kilb relaterer det postmoderne til det post-avantgardistiske kunstverket (et begrep han henter fra Peter Bürger). Hvordan lage kunst, etter at kunstens former har blitt tatt fra hverandre og satt sammen igjen, som det skjedde i avantgarden – hvordan er det etter dette mulig å lage noe nytt? Der kunsten før har utviklet seg lineært, slik at man har kunnet plassere kunstverk historisk etter visse kjennetegn, preges kunsten i det postmoderne av en samtidighet: det forråd av metoder, virkemidler og materialer som historien kan tilby, kan alle brukes samtidig, i samme verk.

Igen blir Austers bruk av Hawthorne aktuell, det samme med referansene til detektivgenren og til Poe, som er tekster fra en helt annen tid enn den Auster selv skriver i. Forandrer denne samtidigheten tekstens karakter, og i så fall, på hvilken måte? Kilb påpeker berøringspunkter mellom situasjonen i det postmoderne og den situasjon Walter Benjamin beskriver i *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*. For ifølge Benjamin var barokkens epokale situasjon spesiell, og det var ut fra dette at sørgespilletts særegne form ble skapt. Krysningen mellom en antikk billedverden og en kristen semantikk førte med seg en stor motivrikdom, samtidig som koblingen mellom tegn og innhold ble fristilt og utvisket:

Benjamins intuisjon om det barokke *Trauerspiel* innvarsler postmodernismens erfaringar. Som forfalle material stig i barokken antikkens og middelalderens biletverd inn i eit samtidighetens rom, slik kunstmiddela gjer etter slutten på avantgarden.⁵⁷

Allegorien er et sentralt begrep hos Kilb, som det òg er det hos Benjamin. I motsetning til i symbolet, er det i allegorien alltid klart at det er snakk om to deler som forblir forskjellige, og som ikke smelter sammen. Spenningen mellom motsetningene bevares, og kanskje kan vi på denne måten uttrykke splittelsen i tilværelsen. Men i det postmoderne er det ikke lenger rom for noen total allegori, det er ikke lenger rom for noe overgripende narrativ som kan favne det vell av motsetninger vi må forholde oss til:

⁵⁶ Jfr. Kilb, Andreas: ”Den allegoriske fantasien. Til det postmodernes estetikk”, fra *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt: Surkamp, 1987, ss. 84-113, norsk sammendrag ved Lars Sætre (upublisert).

⁵⁷ *Ibid.*, s. 11.

At de totale allegoriene, allegoriene om verden som helhet, ikke kan lykkes, er hevet over all tvil; det hører jo nettopp til definisjonen av den at den riktignok settes i forbindelse med totaliteten, men denne når den aldri siden den forblir fanget i sitt eget språkspills begrensede uendelighet. Man vil ikke få den ene store allegorien over *la condition postmoderne* men et uendelig mangfold av allegoriske former og dette vil være postmodernismens rikdom.⁵⁸

Et av spørsmålene blir hvordan man skal forholde seg til dette postmoderne, preget av samtidighet, intertekstualitet, av at referanser og sammenhenger går på tvers av det vi kanskje hadde forventet, og som kan bryte med det vi trodde vi visste. Kanskje er utfordringen å klare å forsones seg med at de svarene vi finner ikke kan være definitive og uforanderlige. I den sammenheng kan man tenke seg at fortelleren i *The Locked Room* står overfor en postmoderne utfordring – hvordan skal han forholde seg til en verden, til andre personer, og til det å være språklig, når alt dette viser seg å være annerledes enn det han trodde han kjente? Og når skillene mellom de forskjellige narrative planene viskes ut, hvordan skal han klare å forbli den samme? Hvis det i det hele tatt er mulig. I resten av dette kapitlet skal jeg gå gjennom skjønnlitterære verk vi kan finne referanser til i *The Locked Room*, med en tanke om at bruken av disse andre verkene kan være uttrykk for en postmoderne estetikk.

3.3 Forfatterskapsinterne og – eksterne referanser

Paul Auster er en forfatter som ofte lar personer fra en av sine romaner dukke opp i andre. Slik kobles tekstene i hans *œuvre* sammen, og leseren ansføres til å bedrive en slags detektivvirksomhet selv. Det er fristende å trekke linjer og finne sammenhenger, men spørsmålet blir da hva resultatet av disse koblingene er. Jeg har allerede nevnt flere eksempler på referanser til andre Auster-romaner. Referansene går spesielt til de to foregående bøkene i *The New York Trilogy*, *City of Glass* og *Ghosts*, da disse tre tekstene er

⁵⁸ Kilb, Andreas: ”Den allegoriske bevissthet. Tilbakeblikk på postmoderniteten”, oversatt av Sverre Dahl, i Gundersen, Karin m.fl. (red.): *ESTIX: Surrealisme. Grunnlagsproblemer i estetisk forskning*, Norges forskningsråd, Oslo, 1994, s. 35.

del av en trilogi. Trilogien omtales direkte i denne siste boken, som jeg nevnte i første kapittel, når fortelleren skriver om slutten, og at de tre romanene egentlig er den samme historien.

Det finnes også andre forfatterskaps-interne koblinger, også senere romaner som innehar referanser til *The Locked Room*. I Austers foreløpig siste roman, *Travels in the Scriptorium* fra 2006, dukker en karakter ved navn Fanshawe opp igjen. I denne spesielle romanen er for øvrig de aller fleste av personene kjent fra tidligere Auster-romaner. De omtales som agenter som har blitt sendt på oppdrag av en mann ved navn Mr. Blank. Men Mr. Blank, som er en eldre mann, klarer ikke huske noe, og spør hvem denne Fanshawe var:

Fanshawe... And who, pray tell, is he?
One of your operatives, sir.
You mean someone I sent out on a mission?
An extremely perilous mission.
Did he survive?
No one is sure. But the prevailing opinion is that he's no longer with us.⁵⁹

I rommet som oppstår mellom Austers tekster skapes det interessante koblinger. I dette tilfellet kan vi se at Fanshawe også her er en person med en uavklart posisjon, at det også her er mye man ikke vet om ham. Disse koblingene skaper en overgripende sammenheng, som befestes av det faktum at det ofte er tematiske likheter mellom Austers romaner. Tekstene vender stadig tilbake til tema som identitet som skapes og oppløses, fortellinger som både anses som essensielle og problematiske, det ambivalente og usikre forholdet mellom språk og verden, og ikke minst, tilfeldighetenes rolle i menneskenes liv.

I tillegg til at han refererer til egne verk, er Auster en forfatter som flittig refererer til verk fra litteraturhistorien, og dette gjør han ofte med en viss humor. *Walden; or, Life in*

⁵⁹ Auster, Paul: *Travels in the Scriptorium*, London: Faber and Faber, 2006, s. 51.

the Woods (1854) av Henry David Thoreau er et av verkene han er opptatt av, som han skriver om og refererer til. I *The Locked Room* refereres det indirekte til *Walden* – der fortelles det at Fanshawe og fortelleren som barn skal i et fødselsdagsselskap med en klassekamerat ved navn Dennis Walden. De er på vei til selskapet, og da kommer det frem at Walden, som kommer fra vanskelige kår, ikke har med seg noen gave til bursdagsbarnet. Uten å nøle gir Fanshawe sin gave til ham, så han ikke skal komme tomhendt. Ikke tilfeldig, kan vi legge til, siden Thoreau i *Walden* skriver om det å gi avkall på unødvendige materielle goder. Og dette kan vi selvsagt også relatere til de valgene Fanshawe tar også som voksen, når han tvinger seg til å leve på et eksistensminimum på alle måter, slik man kan lese om i nettopp *Walden*.

3.3.1 *Fanshawe*

Navnet Fanshawe er, som jeg har nevnt, ikke et tilfeldig valgt navn. Navnet har innskrevet i seg en egen historie – en egen litteraturhistorie:

In The Locked Room, by the way, the name Fanshawe is a direct reference to Hawthorne. *Fanshawe* was the title of Hawthorne's first novel. He wrote it when he was very young, and not long after it was published, he turned against it in revulsion and tried to destroy every copy he could get his hands on. Fortunately, a few of them survived [...].⁶⁰

I Nathaniel Hawthornes roman fra 1828 er Fanshawe en student som trives best i sine bokers selskap. Handlingen finner sted på et lite universitet i en bosetting i New England, og har et klassisk trekantdrama som utgangspunkt: Den nydelige Ellen Langton elskes både av Fanshawe og hans medstudent Edward Walcott. På tross av at Fanshawe redder Ellen fra en farlig forbryter tør han aldri å be om hennes kjærlighet, som det for øvrig virker som om han har. Han dør før han fyller tyve, og rivalen Walcott er den som

⁶⁰ "Interview with Joseph Mallia", *The Art of Hunger*, s. 281.

får Ellen. Historien er nokså klisjépreget, og språket likeså, som her, i beskrivelsen av Ellens skjønnhet:

If pen could give an adequate idea of Ellen Langton's loveliness, it would achieve what pencil (the pencils, at least, of the colonial artists who attempted it) never could; for, though the dark eyes might be painted, the pure and pleasant thoughts that peeped through them could only be seen and felt.⁶¹

I sitatet skilles mellom pen og pencil – mellom penn og blyant. Dette skillet går mellom skrift og bilde – det blyanttegnede bildet har ikke samme mulighet til å uttrykke Ellens godhet som pennen har det i skrift. Dette blir – i skrift – en kommentar til romanens egen status som skriftobjekt, og uttrykker en tro på språkets uttrykksevne. Et annet aspekt ved skillet mellom penn og blyant er at blyanten kan viskes ut. Den er atskillig mindre varig, man kan gjøre flere forsøk uten at det synes. Pennen derimot, etterlater spor av en mer standhaftig og varig art. Det som står skrevet kan ikke viskes ut, men må overstrykes, og vil dermed være vanskelig å fjerne helt. Dette kan vi tenke på i forhold til den rolle romanen har fått i Hawthornes forfatterskap – den har ikke forsvunnet sporeløst, på tross av at Hawthorne ikke ville at den skulle anses som del av hans forfatterskap. Romanen ble utgitt anonymt, og det var Hawthorne selv som bekostet trykkingen. I ettertid forsøkte han å unngå at det skulle bli kjent at det var han som hadde skrevet den.

De tematiske likhetene mellom *Fanshawe* og *The Locked Room* er mange. I sentrum står to menn og en kvinne, og både begjæret og bøkene spiller avgjørende roller. Begge Fanshawene er de som i utgangspunktet har kvinnens gunst, men begge trekker seg unna og isolerer seg fra andre. I tillegg er de begge menn som arbeider med bøker, også dette i enerom. Men der Hawthornes Fanshawe dør svært ung, er Austers versjon en seiglivet skikkelse. Han forsvinner, og blir som død for sine nærmeste, men kommer tilbake. Imidlertid insisterer han på at han ikke lenger er Fanshawe, og nekter å svare til dette

⁶¹ Hawthorne, Nathaniel: *Fanshawe*, Doylestown, Pennsylvania: Wildside Press, 2003, s. 15.

navnet. I sitt selvvalgte eksil fra eget liv unngår han menneskelig kontakt så langt det lar seg gjøre, og har tatt et pseudonym, Henry Dark, som jeg kommer tilbake til nedenfor.

3.3.2 *The Talented Mr. Ripley*

Imidlertid er det ikke bare Hawthorne som har skrevet om en karakter ved navn Fanshawe. I Patricia Highsmiths roman *The Talented Mr. Ripley* (1955) sjekker svindleren Tom Ripley inn bagasjen til Dickie Greenleaf under navnet Robert S. Fanshaw – altså med en -e mindre – etter at han har drept Greenleaf og overtatt hans identitet:

So, after scraping the initials off Dickie's two suitcases, he sent them, locked, from Naples to the American Express Company, Venice, together with the two canvases he had begun painting in Palermo, in the name of Robert S. Fanshaw, to be stored until called for.⁶²

Er det tilfeldig at navnet dukker opp også her? I artikkelen “Fanshawe’s Ghost” – og bruken av ordet *ghost* er her viktig – redegjør J. M. Tyree, fra Stanford University, for koblingen mellom de tre versjonene av Fanshawe som her er nevnt. Om det ikke kan bevises at Highsmiths bruk av navnet Fanshaw er en referanse til Hawthorne, kan det i det minste påpekes tematiske paralleller når det kommer til identitetsforvirring og dobbeltgjengere. Dette gjelder, som vi har sett i analysen, i høyeste grad Austers roman. Fortelleren og Fanshawe glir over i hverandre og blir stadig vanskeligere å skille fra hverandre; spesielt for fortelleren blir dette krevende. Han klarer for eksempel ikke å tenke på sin egen barndom uten at bildet av Fanshawe dukker opp.

De litterære foreleggene gjør Fanshawe-navnet til en slags maske. Austers Fanshawe forsøker å rømme fra den, men det viser seg å være umulig. Han velger å forsvinne fra sitt eget liv, i et slags eksil. Det han skriver forblir gjemt, stuet inn i et skap,

⁶² Highsmith, Patricia: *The Talented Mr Ripley*, London: Pan Books, 1968, s. 147.

og han vil ikke at det skal gis ut – noe som minner om Hawthornes forsøk på å skjule sin *Fanshawe*.

[T]he name "Fanshawe" or "Fanshaw" becomes more than a name. It's a mask, the name that will be known to the public and simultaneously preserve the identity – or rather, the anonymity – of the artist.⁶³

I tilfellet Hawthorne fikk romantittelen stå alene på tittelbladet – og slik skulle *Fanshawe* stå for å verne om forfatterens anonymitet. For fortelleren i *The Locked Room* blir Fanshawe-navnet en maske han ikke selv kan velge om han vil ta av. Han blir tvunget til å bære masken over ansiktet, og etter hvert er det hans egen identitet som må vike. Dette reiser spørsmål om identitet, forfatterskap og pseudonymer. Utgangspunktet er en referanse ikke til noe "virkelig," men til en fiksjon; etter hvert til en serie eller kjede av fiksjoner. Men før fortelleren vet at Fanshawe er i live, før denne påtvungne masken har begynt å gjøre seg gjeldende, reflekterer han over at han kanskje ville like det å skrive under et annet navn: "It struck me that writing under another name might be something I would enjoy – to invent a secret identity for myself – and I wondered why I found this idea so attractive" (64). Ideen blir imidlertid mindre attraktiv når han ikke selv velger dette, og i stedet blir anklaget for å bruke Fanshawe som pseudonym – her blir han stående med svekket integritet, noe som er utgangspunktet for at han sier ja til å skrive biografien.

Det å ta over en annen manns identitet, som Ripley gjør i *The Talented Mr. Ripley*, likner det fortelleren i *The Locked Room* gjør; han overtar gradvis mer og mer av livet til Fanshawe. Men i stedet for at det er en kalkulert strategi fra fortellerens side, som det er for svindleren Ripley, er det i *The Locked Room* omvendt. Det er Fanshawe som styrer fortelleren til å gå inn i hans egen rolle – og ikke motsatt. "For Hawthorne and Highsmith, a Fanshaw(e) is a mask, one that can be used fairly successfully, whereas

⁶³ J. M. Tyree: "Fanshawe's Ghost", i *New England Review*, Summer 2003, <http://cat.middlebury.edu/~nereview/tyree.html>, (20.03.2007), s. 6 av 12.

Auster's narrator is used *by* Fanshawe as a mask.⁶⁴ Fanshawe bruker fortelleren til å gjemme seg bak. Oppmerksomheten utgivelsene skaper rettes mot fortelleren, og Fanshawe går fri, siden man antar at han er død. Ryktene om at fortelleren er den egentlige Fanshawe baserer seg på det motsatte, på at han tar i bruk Fanshawes navn for å dekke over seg selv. Bildet blir mer komplisert etter hvert som fortelleren mister grepet om skillet mellom de to – hvordan skal da verden rundt klare å skille dem?

En annen viktig forskjell her er at Fanshawe fremdeles er i live. Den biografien fortelleren skulle skrive ville kanskje kommet ut med samme navn som Hawthornes roman: *Fanshawe*. Der Hawthorne i ettertid forsøkte å få boken til å forsvinne, så å si å ta livet av boken, må fortelleren i Austers versjon skrive – og leve – som om bokens subjekt, er død. I begge tilfeller er prosjektet lite vellykket. Nesten 200 år etter Hawthornes roman kom ut, kan vi lese den, på tross av hans forsøk på å fjerne alle spor. Og fortelleren i *The Locked Room* må gi opp biografiskrivningen; det er umulig for ham å skrive noe om Fanshawe mens han fremdeles er i live, han unndrar seg fra å bli fanget i skriften.

3.3.3 *Henry Dark*

At Fanshawe ikke er død, problematiserer pseudonymet og begrepet om identitet. For Fanshawe vil ikke vedkjenne seg den personen han var. Han har blitt en helt annen, en som fortelleren ikke kjenner. Når fortelleren til slutt snakker med Fanshawe, får han ikke kalle ham ved sitt gamle navn. Fanshawe blir svært sint når han bruker det: "I heard a sudden intake of breath, and then a hand slapped violently against the door. 'Not Fanshawe!' he shouted. 'Not Fanshawe – ever again!' " (167). I samtalen, etter at Fanshawe har gjenvunnet selvbeherskelsen, kommer det frem at han har brukt navnet

⁶⁴ *Ibid.*, s. 9.

Henry Dark i årene etter at han forsvant. Også dette navnet har en referanse; det er viktig i *City of Glass*, første bok i *The New York Trilogy*. Da er det en person ved navn Peter Stillman som bruker dette navnet som pseudonym.

Peter Stillman er for øvrig navnet på to karakterer i *City of Glass* – en far og hans sønn. Den eldre Stillman holdt sin sønn innesperret i et mørkt rom i ni år for å finne frem til det språket mennesket har i seg, et språk som kommer frem bare hvis et barn ikke har noen språklig kontakt med omverdenen og ikke lærer å snakke av andre. Dette kalte han Guds språk. Stillman senior trengte et talerør for sine svært kontroversielle meninger. Han kunne ikke selv stå for teorien, eller for måten han behandlet sin sønn på i offentligheten, og dermed skapte han pseudonymet Henry Dark. Han forklarer hvordan han gikk frem på denne måten: ”You see, there never was any such person as Henry Dark. I made him up. He’s an invention.”⁶⁵ Stillman den eldre skapte en historie om Henry Dark, og at det var han som utviklet denne teorien om Guds språk som ville komme frem hvis barn ikke hadde noen kontakt med andre mennesker i oppveksten. Fanshawe tar dette navnet, for å skjule seg bak det, og dette gir ham noe til felles med Stillman. De har begge behov for å skjule seg, og for å skjule sitt prosjekt. Men det er mindre åpenbart hva Fanshawes prosjekt faktisk er. Etternavnet ”Dark” er for øvrig passende for dem begge – mørket skjuler, og det er noe de begge benytter seg av.

3.3.4 Stillman og språket etter fallet

I *City of Glass* er det altså to personer som heter Peter Stillman, og i *The Locked Room* møter vi enda en; fortelleren treffer ham på et bordell i Paris. Men hva gjør dette navnet viktig? Vi kan dele det i to – still man – noe som vitner om en som *fremdeles* er et menneske/mann. Det kan også tenkes at det kan bety en stille, rolig mann, og kanskje til

⁶⁵ *City of Glass*, s. 125.

og med en mann som er død. Den personen som heter Stillman i *The Locked Room*, deler noen egenskaper med Stillman den yngre fra *City of Glass*. De er omtrent på samme alder, men beskrives svært forskjellig både i oppførsel og fysisk fremtoning. Stillman fra *City of Glass* er like lyshåret som en albino, går kledd i hvitt, og snakker på en merkelig, stakkato måte. I tiden etter han ble reddet ut av farens fangenskap har han fått behandling og hjelp til å lære å snakke, og hvordan han skal leve sammen andre mennesker. Hans spesielle måte å snakke på får Quinn til å reagere. Likevel sier han noe treffende om det å snakke, om språkets flyktighet:

This is what is called speaking. I believe that is the term. When words come out, fly into the air, live for a moment, and die. Strange, is it not? I myself have no opinion. No and no again. But still, there are words you will need to have.⁶⁶

Den temporale dimensjonen i talen er knyttet til nærvær, og dette blir viktig i kommunikasjonen mellom fortelleren og Fanshawe i *The Locked Room*. I denne romanen har Stillman for øvrig sandfarvet hår, er atletisk bygget og snakker flytende fransk, noe det er vanskelig å forestille seg at den førstnevnte Stillman gjør.

Stillman den eldres språkteori henger sammen med teorier om syndefallet. Da mennesket falt, tok det språket med seg, og den kobling som inntil da hadde vært mellom ting og tegn, mellom signifikat og signifikant, ble ødelagt:

A thing and its name were interchangeable. After the fall, this was no longer true. Names became detached from things; words devolved into a collection of arbitrary signs; language had been severed from God. The story of the Garden, therefore, records not only the fall of man, but the fall of language.⁶⁷

Igjen kan vi se at Stillmans navn har betydning – han er fremdeles et menneske, også etter syndefallet. Samtidig kan det å fremdeles være et menneske være noe man kan være låst til – ikke nødvendigvis noe som er valgt, men en tvungen tilstand, en tilstand som i alle tilfeller er forbundet med død.

⁶⁶ *Ibid.*, s. 27.

⁶⁷ *Ibid.*, s. 70.

Stillmans søken etter et ubesudlet språk, et språk som ikke har fulgt mennesket i fallet, har åpenbare sammenhenger med Walter Benjamin og hans spekulative eller messianske språkfilosofi. Disse arbeidene er sterkt preget av Benjamins religiøsitet, og spesielt jødedommens fokus på navnet. I teksten "On Language as Such and on the Language of Man" skriver Benjamin om mennesket som språklig vesen, som gir navn til alt Gud har skapt. Likevel er menneskenes språk ufullstendig i forholdet til skaperverket: "The absolute relation of name to knowledge exists only in God, only there is name, because it is inwardly identical with the creative word, the pure medium of knowledge".⁶⁸

Det finnes altså ifølge Benjamin et språk hvor forholdet mellom tegn og ting er absolutt, hvor ingenting forstyrrer denne koblingen, men dette språket er bare å finne hos Gud. Dette blir en utopisk dimensjon som vi også kan kjenne igjen i Stillmans teorier. Mennesket har ikke (lenger) tilgang til denne typen språk, og gir tingene navn ut fra sin innsikt – eller mangel på innsikt. Språket er med andre ord blitt reflektert, det har blitt kastet tilbake på seg selv. "The infinity of all human language always remains limited and analytical in nature in comparison to the absolutely unlimited and creative infinity of the divine word."⁶⁹ Dette rene språket, fra før fallet, likner det Stillman ønsker seg tilbake til. *The Locked Room* kan imidlertid ikke sies å representere et språksyn av denne typen, heller det motsatte: gjennom språkspill, vendinger og ironi viser romanen heller frem hvor vilkårlig relasjonen mellom signifikat og signifikant er, noe som kan igjen kan relateres til det postmoderne.

⁶⁸ Benjamin, Walter: "On Language as Such and on the Language of Man", i *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, overs. Edmund Jephcott, New York: Schocken Books, 1986, s. 323.

⁶⁹ *Ibid.*

3.3.5 "Wakefield"

At Hawthorne er en viktig forfatter for Auster kan vi merke på flere måter i *The Locked Room*. Ikke bare er romanen *Fanshawe* en viktig referanse – også kortteksten "Wakefield" fra 1835 er sentral.⁷⁰ Auster sier for øvrig i et intervju at Hawthorne er den fortidige forfatteren han føler seg nærmest, og som han stadig søker tilbake til: "There's something about his imagination that seems to resonate with mine, and I'm continually going back to him, continually learning from him."⁷¹ Wakefield er en mann som en dag sier til sin kone at han skal på forretningsreise, men som gjør noe helt annet:

The man, under pretence of going on a journey, took lodgings in the next street to his own house, and there, unheard of by his wife or friends, and without the shadow of a reason for such self-banishment, dwelt upwards of twenty years.⁷²

Der blir han boende i omtrent tjuer år, for så en kveld å gå hjem igjen til sin kone, nærmest som om han bare kom hjem fra jobb. Fortelleren i Hawthornes tekst lar seg fascinere av dette merkelige innfallet, som ikke tillater noen rasjonell forklaring. Wakefield har ingen kontakt med venner eller familie, og lever altså i ensomhet i tjuer år, med så kort avstand til sitt tidligere liv at han flere ganger ser sin kone på gaten, og en gang til og med støter borti henne i en folkemengde. Det samme skjer med Fanshawe og fortelleren i *The Locked Room*. Når de møtes i Boston forteller Fanshawe om hvordan han reiste tilbake til New York da han fant ut at bøkene hadde blitt utgitt, og fulgte etter fortelleren:

⁷⁰ "Wakefield" leses for øvrig også av karakterene i *Ghosts*, andre boken i *The New York Trilogy*. Den ene hovedpersonen forteller om "Wakefield" til den andre: "[A] man named Wakefield decides to play a joke on his wife. He tells her that he has to go away on a business trip for a few days, but instead of leaving the city, he goes round the corner, rents a room, and just waits to see what will happen." *Ghosts*, s. 66. I tillegg til dette kan vi se at Wakefield-motivet er viktig for handlingen både i *City of Glass* og *Ghosts*: både Quinn og Blue forlater sine liv på en liknende måte.

⁷¹ Auster, Paul: "The Art of Fiction CLXXVIII", i *The Paris Review*, New York, Vol. 45, No. 167, Fall 2003, s. 67.

⁷² Hawthorne, Nathaniel: *Young Goodman Brown and Other Tales*, Oxford: Oxford University Press, 1998, s. 124.

I followed you everywhere you went. Once or twice, I even bumped into you on the street, looked you straight in the eye. But you never noticed. It was fantastic the way that you didn't see me. (172)

Det finnes altså klare paralleller til Fanshawes selvvalgte forsvinning i *The Locked Room*. I likhet med Wakefield bestemmer Fanshawe seg for å forlate sitt liv – som tilsynelatende er godt sammen med Sophie⁷³ – under påskudd av å skulle besøke sin mor i New Jersey. Fru Wakefield er, i likhet med Sophie, ikke sikker på at hun faktisk er enke, selv etter at mannen antas død; ”Yet, for its sake, when all others have given him up for dead, she sometimes doubts whether she is a widow.”⁷⁴

På tross av at både Wakefield og Fanshawe later til å være personer med en veldig ro, for ikke å si kulde, som forlater sine liv på denne måten, har de begge øyeblikk hvor denne kontrollen glipper. I Hawthornes tekst skildres et utbrudd Wakefield har i løpet av den lange perioden han lever alene. Dette får sitt utløp på hans ensomme hybel, mens han fremdeles er i isolasjon:

The latent feelings of years break out; his feeble mind acquires a brief energy of their strength; all the miserable strangeness of his life is revealed to him at a glance: and he cries out, passionately, "Wakefield! Wakefield! You are mad!"⁷⁵

Dette fordobles i *The Locked Room* i det utbruddet som kommer når fortelleren og Fanshawe snakker sammen, og fortelleren kaller Fanshawe ved sitt gamle navn. Etter Fanshawe har skreket til fortelleren, er det som om han trenger å hente seg inn: ”The mouth withdrew from the crack, and I imagined that I heard groans from somewhere in the middle of the room, groans or sobs, I couldn't tell which” (167). Wakefield og Fanshawe har en veldig selvdisiplin, de har hatt viljestyrke nok til å forlate sine liv, men så viser det seg at de likevel er sårbare. Hvorfor de har gjort de valgene de har gjort er i begge tilfeller svært vanskelig å gi noen rasjonell forklaring på. Hva kan ha vært

⁷³ Hawthornes kone het for øvrig Sophia.

⁷⁴ Hawthorne: *Ibid.*, s. 126.

⁷⁵ *Ibid.*, s. 131.

presserende nok til å få en person til å ta en så drastisk avgjørelse? Begge tekstene etterlater leseren med en mengde spørsmål som aldri blir besvart, og det er kanskje nettopp dette uavklarte som gjør tekstene interessante – vi tvinges til stadig å revurdere konklusjonene vi kommer til, og kan ikke stivne i en fortolkning.

3.4 Genrereferanser: Detektivroman

I første kapittel var jeg inne på hvor viktig detektivromanen og dens konvensjoner er for utformingen av *The Locked Room*. Her skal jeg gå videre i å utforske hvordan romanen tar i bruk kjennetegn på detektivromaner, og hva det fører til. Bruken av detektivformen er heller ikke uten forbindelse til døden. Alison Russell skriver: "Since the self in the text must die when the story ends, the rewriting of the detective story in *The New York Trilogy* is also a deferment of death for the author."⁷⁶ Som jeg var inne på i forrige kapittel, er også forfatterens død i moderne litteraturteori noe denne romanen spiller på i sin oppbygging – her koblet sammen med detektivgenren.

"The detective is one who looks, who listens, who moves through this morass of objects and events in search of the thought, the idea that will pull all these things together and make sense of them."⁷⁷ Slik tenkes det om det å være detektiv i *City of Glass*, hvor hovedpersonen, forfatteren Quinn, tar på seg oppdrag som privatdetektiven Paul Auster, og setter i gang et stortstilt og nokså fåfengt detektiv-prosjekt. Også i andre bok i trilogien, *Ghosts*, er handlingen drevet frem av et plot av denne typen, hvor den som tror han overvåker den andre, viser seg å være vel så overvåket selv. Detektivgenren blir brukt på andre og nye måter, ikke alltid i samsvar med det man som leser kanskje forventer.

Auster sier han bruker konvensjonene for å få et helt annet resultat:

I refer to it [detective fiction] in the three novels of the *Trilogy*, of course, but only as a means to get somewhere else entirely. If a true follower of detective fiction ever tried to

⁷⁶ Russell: *Ibid.*, s. 81.

⁷⁷ *City of Glass*, s. 15.

read one of those books, I'm sure he would be bitterly disappointed. Mystery novels always give answers; my work is about asking questions.⁷⁸

Måten detektivfortellingens kjente former og formler brukes på i *The New York Trilogy* gir et ganske annet resultat enn i mer tradisjonelle tekster. At romanen bryter med kriminalromanens idé om at "[...] karakterene er *enhetlige* og *sammenhengende*, verden er *meningsfull* og *forståelig*, plottet har en *klar* og *gjenkjennelig struktur* og tingene/språket *viser til den virkelige verden/tingene*,"⁷⁹ er like sant for *The Locked Room* som for *City of Glass*.

Men måten *The Locked Room* benytter seg av detektivgenren er nok mindre åpenbar måte enn i de to foregående bøkene i *The New York Trilogy*. Anne M. Holzapfel har i boken *The New York Trilogy: Whodunit? Tracking the Structure of Paul Auster's Anti-Detective Novels* foretatt en gjennomgang av hvordan de tre bøkene samsvarer med tradisjonelle detektivromaner, og på hvilke måter tekstene avviker fra normen. Om *The Locked Room* skriver hun: "The necessary presentation of the crime is rather a presentation of a riddle."⁸⁰ Hva forbrytelsen er i tilfellet Fanshawe er ikke så tydelig til å begynne med, men dette blir klarere etter hvert. "The actual 'crime' is how Fanshawe has begun to take up so much space within his friend's life that a part of him is dying with Fanshawe."⁸¹ Et annet element Holzapfel trekker frem, er konvensjonen om at detektiven først kommer på banen etter at politiet har gitt opp saken. Fortelleren blir kontaktet etter at både politiet og privatetterforskeren Quinn har gitt opp saken, noe som bekrefter at dette ikke er noen enkel oppgave. Saken opererer i tillegg på et annet plan, hvor forbrytelsen er av mer metafysisk art:

⁷⁸ "Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory", *The Art of Hunger*, s. 310.

⁷⁹ Thiis-Evensen, Charlotte: *Ramme og rammebrudd. Om Paul Austers roman City of Glass som paradisk struktur*. Hovedoppgave i litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo, 1997, s. 54, (kursiv i original).

⁸⁰ Holzapfel, Anne M.: *The New York Trilogy: Whodunit? Tracking the Structure of Paul Auster's Anti-Detective Novels*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996, s. 79.

⁸¹ *Ibid.*, s. 85.

The case to be solved in the trilogy's last novel is much more complicated than the ones in the previous novels. It is inseparably linked to the aspects of identity, language, the relationship between author and reader, and that between facts and fiction.⁸²

Detektivformen blir her brukt for å nærme seg tema som forholdet mellom forfatter og leser, fakta og fiksjon og språk – som alle er nokså utradisjonelle emner for denne formen.

I arbeidet med biografien blir fortelleren en type detektiv: han søker etter spor, for å kunne sette sammen bitene av en livshistorie. Etter hvert er det imidlertid heller tanken på å finne Fanshawe som driver ham fremover, enn det å skrive biografien. Som jeg var inne på i andre kapittel, beskriver fortelleren seg som detektiv:

I was a detective, after all, and my job was to hunt for clues. Faced with a million bits of random information, led down a million paths of false inquiry, I had to find the one path that would take me where I wanted to go. (131)

Jakten på Fanshawe blir til det motsatte av det fortelleren hadde tenkt; det ender med at det er fortelleren som føler seg forfulgt av den han selv leter etter. Dette speiles i romanen: Etter at Fanshawe forsvant, leide Sophie og hans mor en privatetterforsker ved navn Quinn, som altså deler navn med hovedpersonen i *City of Glass*. Quinn fant for øvrig ikke Fanshawe, og ville plutselig verken ha mer penger fra fru Fanshawe og Sophie, eller ha mer å gjøre med denne saken. Fanshawe forteller i Boston at Quinn faktisk fant ham, noe som blir nok en vending:

I turned everything around. He thought he was following me, but in fact I was following him. He found me in New York, of course, but I got away – wriggled right through his arms. After that, it was like playing a game. I led him along, leaving clues for him everywhere, making it impossible for him not to find me. But I was watching him the whole time, and when the moment came, I set him up, and he walked straight into my trap. (169)

Denne speilingen kan også tenkes på et høyere nivå. Ikke bare er det fortelleren som speiles i detektiven, men også leseren bedriver et detektivarbeid, med å lete etter sammenheng og fremdrift i en tekst som motsetter seg nettopp dette. Hva skjer i de

⁸² *Ibid.*, s. 82.

tidsperiodene som utelates i den kronologisk ordnede teksten? Det viser seg i teksten at reglene ikke følges, at det trengs andre strategier for å forstå hva som foregår. I likhet med Quinn i *City of Glass*, blir fortelleren i *The Locked Room* desorientert, siden de reglene han trodde gjaldt, viser seg å ikke gjelde når han leter etter sporene etter Fanshawe:

Troen på tegnets iboende mening har han fra den klassiske detektivroman, ikke minst fra Poe, og Quinn kommer derfor i store vanskeligheter (slik leserne og må gjøre det) når tegnene ikke lenger kan avtvinges en mening, og når utviklingen i overvåkingen ikke lenger følger normal narrativ struktur.⁸³

Leseren sitter, i likhet med fortelleren, igjen med en rekke spørsmål som ikke blir besvart.

Hva er det egentlig med Fanshawe? Allerede fra barndommen av beskrives han som veldig spesiell, noe han forblir gjennom hele romanen. Hvorfor handlet han som han gjorde, og forlot sin høygravide kone? Også når det gjelder fortelleren, er det mye man ikke får svar på. Hvorfor fortalte han aldri Sophie om brevene? At fortelleren var redd for at Sophie skulle ville ha Fanshawe i stedet for ham selv hvis hun fant ut at han var i live, kan man forstå. Samtidig er det vanskelig å forstå at det er en levelig situasjon for dem, når hun faktisk ikke vet at han har skrevet til fortelleren, eller at de har møttes. Disse hendelsene er av stor betydning for fortelleren og deres liv sammen, men vi får aldri noe svar på spørsmålene.

3.4.1 Det lukkede roms mysterium

En av de viktigste forfatterne i utviklingen av den moderne kriminal- eller detektivfortelling er Edgar Allan Poe. Flere av de topoi han etablerer i sine tekster er viktige for *The Locked Room*. Det gjelder spesielt det man kan kalle det lukkede roms mysterium, blant annet kjent fra teksten ”The Murders in the Rue Morgue,” hans første

⁸³ Skei, Hans H.: *På litterære lekeplasser. Studier i moderne metafiksjonsdiktning*, Oslo: Universitetsforlaget, 1995, s. 102.

utgitte kriminalnovelle (1841). I kortteksten fortelles historien om grusomme drap på en mor og en datter i en leilighet i Paris. Det store mysterium er knyttet til at rommet var låst fra innsiden og at det ikke later til å ha vært noen mulig rømningsvei for gjerningsmannen. En rekke vitner har hørt skrik og krangling, og når politiet endelig kommer inn i rommet, finner de et voldsomt kaos og to ille tilredte lik. Morens hode var løst fra kroppen, og datterens lik kunne så vidt fås ned igjen etter å ha blitt presset opp i pipen med en voldsom kraft.

The windows, both of the back and the front room, were down and firmly fastened from within. A door between the two rooms was closed, but not locked. The door leading from the front room into the passage was locked, with the key on the inside.⁸⁴

Noen må ha vært der, men ingen kan ha klart å rømme: det er status frem til detektiven Auguste Dupin gjør sin entré, og grundig går igjennom rommet. Han finner ut at lukkemekanismen på et av vinduene er ødelagt, og at det er mulig at dette vinduet har blitt lukket fra utsiden. Det er høyt ned, høyere enn de fleste mennesker ville hoppet. Videre viser det seg at avtrykkene på likene kommer fra hender som er atskillig større enn menneskehender, og Dupin kommer, via små, nesten umerkelige, detaljer frem til at det er en viss type orangutang som har gjort udåden, og finner på listig vis frem til orangutangens eier.

Det lukkede rom ses som ”stedet hvor noe uforklarlig og uforståelig har skjedd uten at det skal være mulig å ha sluppet ut eller vekk, og uten at spor er etterlatt.”⁸⁵ I de fleste tilfeller vil det bety at et lik blir funnet i et rom som har blitt låst fra innsiden. I *The Locked Room* mangler imidlertid den døde kroppen, og fortelleren står overfor store utfordringer. Dette gjør at han ikke kan bruke tradisjonelle fremgangsmåter for å finne ut av hva som har skjedd. Det lukkede, avstengte rommet er et motiv som dukker opp flere

⁸⁴ Poe, Edgar Allan: ”The Murders in the Rue Morgue”, *The Fall of the House of Usber and Other Writings*, London: Penguin, 2003, s. 153f.

⁸⁵ Skei: *Ibid.*, s. 105.

steder i romanen. Når Fanshawe snakker med fortelleren fra et avstengt rom, gjennom en låst dør, forteller han om hvordan han i to år arbeidet på et lasteskip som seilte verden rundt, uten å noen gang gå i land: "Every time we came to a port, I would go down to my cabin and lock myself in" (173).

Samtidig kan det lukkede rommet også være en beskrivelse av skriveværelset. Dette angår både Fanshawe og fortelleren i *The Locked Room*, og er noe Paul Auster stadig kommer tilbake til. "The door is locked, I never budge, and yet that confinement offers me absolute freedom – to be whoever I want to be, to go wherever my thoughts take me."⁸⁶ Her ser vi at i stedet for å være et forbrytelsens og voldens sted, er det stengte eller låste rommet tilsynelatende et fristed; et sted som nettopp på grunn av sin avstengthet og isolasjon gir frihet, men som samtidig, gjennom skriften, binder. Det låste rommet blir også viktig på historienivået i romanen: det er gjennom en låst dør fortelleren snakker med Fanshawe. Fanshawe nekter å låse opp – han nekter å komme ut av sin selvvalgte isolasjon. I denne sammenheng blir også tittelen på romanen viktig. Den er hentet fra når fortelleren er i Paris, og har kommet til et slags gjennombrudd i forståelsen av egen situasjon. Gjennom hele prosessen med å lete etter Fanshawe, for å skrive om ham, har han ikke klart å se for seg hvordan han ser ut:

From the moment his letter arrived, I had been struggling to imagine him, to see him as he might have been – but my mind had always conjured a blank. At best, there was one impoverished image: the door of a locked room. That was the extent of it: Fanshawe alone in that room, condemned to a mythical solitude – living perhaps, breathing perhaps, dreaming God knows what. This room, I now discovered, was located inside my skull. (147)

Erkjennelsen av at det er inne i hodet hans Fanshawe har tatt bolig, uavhengig av hvor i verden han fysisk måtte være, eller om han i det hele tatt *er* noe sted, er svært forstyrrende for fortelleren. Det har kommet til et punkt hvor ikke bare hans "ytre" liv er styrt av Fanshawe, nå har han også blitt så internalisert at fortelleren ikke har sin egen

⁸⁶ Auster, Paul: "Interview with Mark Irwing", *The Art of Hunger*, s. 328.

vilje. Den løsningen fortelleren der og da finner på dette, er å drikke. Den tidligere omtalte måneden i Paris som han ikke har noen hukommelse av, var et forsøk på å få Fanshawe ut av hodet sitt, og det lyktes. Men på samme tid forsvinner han selv: "He was gone – and I was gone along with him" (149). Sammensmeltingen går på bekostning av fortelleren, som naturlig nok forsøker å rømme fra Fanshawes grep. Denne løsningen blir ikke annet enn en utsettelse. Når han etter en tid vender tilbake til Sophie i New York må han ta tak i dette, og klarer i større grad å forsone seg med at Fanshawe kan komme til å ta kontakt igjen. Og han prøver å forberede seg på det, i den grad det er mulig. Men som han selv vet, er det en så godt som umulig oppgave han har satt seg fore.

Kapittel 4: Biografi – skrift og liv

4.1 Innledning

Jeg har tidligere vært inne på hva det å skrive en biografi om et annet menneske innebærer, og at dette er noe som tematiseres i *The Locked Room*. Forholdet til død som den naturlige og nødvendige avslutningen på et narrativ formet etter et livsløp er en implikasjon som skal drøftes mer inngående i det følgende. For å gjøre dette vil jeg komme tilbake til Walter Benjamins tekst ”Fortelleren.” Hvordan er fortellingen forbundet med død? Hvilken betydning har det at det viser seg at Fanshawe er i live, når fortelleren skal forsøke å skrive en biografi om ham? Hvilket språk kan fortelleren bruke, og er det mulig å skrive sannheten om en annen i det hele tatt? At fortelleren setter seg målet om å skrive biografien om Fanshawe er avgjørende i romanen. Ved hjelp av fortelling skal han gjøre Fanshawe forståelig og lesbar, men konsekvensen er at han selv mister kontrollen, både over teksten og livet. På paradoksalt vis demonstrerer dette fortellingens makt. I dette kapittelet skal også de tropologiske og retoriske aspektene drøftes, og da spesielt i lys av tekster av Paul de Man. Jeg vil ta opp igjen de vendingene jeg har analysert motivisk, formalt og tematisk, i de foregående kapitlene – angående forteller, forfatter gjenbruk og genrebruk – for å se om det er mulig å lese noe retorisk mønster ut av disse. Avslutningsvis vil jeg gå igjennom den betydning fortellingen gis i romanen.

4.2 Motsetninger – Identitet

The rampant, totally mystifying force of contradiction. I understand now that each fact is nullified by the next fact, that each thought engenders an equal and opposite thought. Impossible to say anything without reservation: he was good, or he was bad; he was this,

or he was that. All of them are true. At times I have the feeling that I am writing about three or four different men, each one distinct, each one a contradiction of all the others.⁸⁷

Sitatet er hentet fra Paul Austers *The Invention of Solitude*, og handler i utgangspunktet om faren til tekstens forteller. Denne refleksjonen om det motsetningsfylte i en person er imidlertid vel så gyldig om Fanshawe, som ikke lar seg definere i fortellerens språk.

Hvordan er det da mulig å beskrive et liv i en fortelling, som en historie med koherens og sammenheng? Hvordan velger man hvilke egenskaper man inkluderer i livsfortellingen, og hvilke utelater man? Hva gjør man når et menneske viser seg å være fullt av motsetninger, når ikke alt passer inn? Dette er spørsmål som Paul Auster stadig vender tilbake til i sitt forfatterskap, og det er en viktig del av *The Locked Room*.

Når fortelleren blir bedt om å skrive en biografi om Fanshawe går han inn i en prosess som viser seg å skape store vanskeligheter – både i fortellerens eget liv, og etter hvert også Fanshawes. Biografiene deres er så nært sammenknyttet fra fødselen av, at de nærmest er overlappende frem til de begge var omtrent femten år gamle. Men så kommer det avgjørende bruddet – kanskje kan vi se dette parallelt til fallet – som kanskje ikke ble tenkt på som et brudd da, men som i aller høyeste grad har blitt et skille i livene deres. Hva er årsaken til at de mistet kontakten? Og hva er grunnen til at de ikke fant tilbake til hverandre etter dette? Dette finner vi lite informasjon om i romanteksten.

4.3 Verk og liv: tekst og kropp

Sammenhengen og nærheten mellom liv og verk er sentralt i biografiske og selvbiografiske tekster. I andre typer tekster opprettholdes i større grad skillet mellom liv og verk, mens skillelinjene i forhold til biografien er vanskeligere å beholde. Derrida skriver: "This divisible borderline traverses two "bodies," the corpus and the body, in accordance

⁸⁷ *The Invention of Solitude*, s. 65.

with laws that we are only beginning to catch sight of”.⁸⁸ Bruken av ordet ”kropp” er ikke tilsvarende på norsk, men på engelsk kan ”body” brukes om flere tekstlige fenomener. For eksempel kan ”body” bety den sentrale delen i en tekst, ”*the main body of the text*,” eller en mengde tekst om et gitt emne, ”*a textual body*”. Hvor begynner den fysiske kroppen, og hvor går den over i den tekstlige kroppen? Grensene er ikke klare, og de to ”kroppene” griper inn i hverandre. Dette kan vi se i sammenheng med Fanshawe og tekstene han har skrevet, en kobling som blir tydelig flere ganger i romanen. Når fortelleren forlater Sophie etter deres første møte, har han med seg to store koffertene fulle av Fanshawes tekster. ”Together, they were as heavy as a man” (21). Tekstene får kropp, en kropp like tung som en mann. Å bære på en mann skjer sjelden med mindre mannen er død – noe som her blir nok en kobling for fortelleren, og denne kroppsliggjøringen av tekstene fortsetter for ham.

Noe av grunnen til at fortelleren vegrer seg for å se på tekstene, og utsetter det så lenge han kan, er at han sidestiller det å bestemme at tekstene ikke er gode nok for utgivelse – og dermed verdige destruksjon – med både det å ta livet av Fanshawe, og med det å skjende hans (antatt) døde kropp. Tekstene blir til en fysisk manifestasjon av Fanshawe, og mannen og teksten blander seg for fortelleren, som jeg var inne på i andre kapittel: ”There was no difference in my mind between giving the order to destroy Fanshawe’s work and killing him with my own hands. I had been given the power to obliterate, to steal a body from its grave and tear it to pieces “(43).

Å gi tekstene en ”dødsdom” er altså for fortelleren ikke vesensforskjellig fra det å dømme Fanshawe på samme måte. Fortelleren er dermed like fanget i situasjonen, uansett om tekstene viser seg å være gode eller ikke. Enten må han dømme Fanshawe og

⁸⁸ Derrida: *Ibid.*, s. 5f.

tekstene til døden, eller han blir selv talsmann for en død mann. Ingen av delene er noen ønskelig situasjon for fortelleren:

Once I opened the suitcases, I would become Fanshawe's spokesman – and I would go on speaking for him, whether I liked it or not. Both possibilities frightened me. To issue a death sentence was bad enough, but working for a dead man hardly seemed better. (44)

Uansett hva han gjør, er fortelleren låst. På dette tidspunkt tror han at Fanshawe er død, men som vi vet, forandrer situasjonen seg når det viser seg at han likevel er i live.

Koblingen mellom det tekstlige og det fysiske – hvordan språket får fysiske konsekvenser – blir også tydelig i en episode i Paris. En kveld, på slutten av den måneden fortelleren drakk bort, når han sitter på et bordell med en prostituert, kommer det en mann inn. Fortelleren synes at han kjenner ham igjen, men klarer ikke huske hvem han er. Derfor resonnerer han med at siden han ikke er *noen* – ”he's no one” – må han være nettopp Fanshawe:

I exulted in the sheer falsity of my assertion, celebrating the new power I had just bestowed upon myself. I was the sublime alchemist who could change the world at will. This man was Fanshawe because I said he was Fanshawe, and that was all there was to it (152).

Fortelleren gir denne mannen dette navnet – han forsøker å bruke språket til å bestemme hvordan noe i ”virkeligheten” er. Han bestemmer at det er ”sant” – selv om han er helt bevisst sin feiltakelse. Mannen sier at han heter Stillman, men fortelleren insisterer likevel på at han er Fanshawe: ”Stillman was not Fanshawe – I knew that. He was an arbitrary choice, totally innocent and blank” (155). Han er et tilfeldig valgt subjekt, som ikke egentlig har noe med Fanshawe å gjøre. Fortelleren gjør mannen til et vilkårlig, tomt og dødt tegn, en materialitet som han selv fyller med mening. Det ender med at fortelleren, som oppfører seg stadig mer truende overfor Stillman, og løper etter ham gjennom Paris' gater mens han roper ”Fanshawe,” får så mange slag og spark at han til slutt mister bevisstheten. Han tror han skal dø: ”He started pounding me with his fists, kicking me with the points of his shoes, pummeling me all over. I remember the pain and how it

stunned me, how much it hurt and how desperately I wanted not to feel it anymore” (156). En språklek blir alvor, og får fysiske konsekvenser. De to typer “kropp” viser seg igjen å være nært forbundet.

4.4 Fortelling og liv

Det å fortelle er et gjennomgående motiv i Paul Austers forfatterskap. Mange av karakterene han skriver om er forfattere, tekster av mange slag blir integrert i romanene, og utløser gjerne hendelser på historienivået. Dette henger sammen med en tanke om at fortellinger er essensielle for hvordan vi ser oss selv i verden. Det innebærer at vi strukturerer våre livshistorier, som ikke nødvendigvis henger sammen, som fortellinger med begynnelse, midte og slutt, med utvikling, koherens og logikk. I et intervju forklarer Auster hva *The Invention of Solitude*, som av mange anses som hans *ars poetica*, dreier seg om: “It is about the question of biography, about whether it’s in fact possible for one person to talk to another person. *The Locked Room* picks up this problem again and approaches it from a somewhat different angle.”⁸⁹

Det er verdt å merke seg at Auster her bruker ordet snakke, og ikke skrive – “talk to another person” – og spør om hvordan det er mulig å snakke til en annen person. I Austers problemstilling dreier det seg om betingelsene for at kommunikasjon skal kunne finne sted. Dette tematiseres i *The Locked Room*, hvor kommunikasjonen mellom Fanshawe og fortelleren foregår på ulike måter i løpet av romanen. Den eneste gangen de snakker sammen er det gjennom en låst dør, og fortelleren – lytteren – kan bare skimte den snakkende munnen gjennom nøkkelhullet. Han kan ikke se bevegelsene som produserer lyden som kommer inn i øregangen hans. Bruken av ”å snakke,” og videre, fokuset på nærvær, på munnen som snakker og øret som lytter, kan minne oss om

⁸⁹ “Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory,” *The Art of Hunger*, s. 307f.

Derridas refleksjoner i ”Otobiographies”. Derrida fremhever koblingen mellom munnen og øret, som en motsetning til det å skulle lese skrifttegn. Idet Fanshawe og fortelleren snakker gjennom døren, skiller kommunikasjonssituasjonen seg fra tidligere, når fortelleren ikke har hatt noen mulighet til å skrive eller si noe. Da har han utelukkende vært en *mottaker* av brevene fra Fanshawe, og ikke selv vært en avsender. Det har ikke vært noen likevekt i situasjonen. All makt og talerett har ligget hos Fanshawe. Fortelleren har fulgt instruksjonene uten å ha noen mulighet til å svare, han har ikke hatt noen adresse å skrive tilbake til.

I den siste scenen har fortelleren i det minste muligheten til å si noe, selv om Fanshawe fremdeles har et klart overtak, og ikke setter særlig pris på å bli motsagt. Han kan, som respons på det han hører, kontrasignere Fanshawes tekst, og dermed skape en *kontradiksjon* – som vi var inne på i forbindelse med Derrida. Det at Fanshawe bare er fysisk nærværende én gang i løpet av teksten, skiller denne romanen fra de to foregående i trilogien, hvor fortellerne, Quinn og Blue, har en annen tilgang til de det letes etter: ”Unlike Quinn and Blue, the narrator of *The Locked Room* has access only to the language, the signifiers, of his counterpart, never to his physical presence.”⁹⁰ Men kroppen til Fanshawe er likevel merkbar for fortelleren gjennom døren: ”It was like listening to a man’s heart in his chest, like searching a body for a pulse” (166).

Arbeidet med biografien beskrives som et puslespill, som en nitidig rekonstruksjon av et livsløp: “I was piecing together the story of a man’s life. I was gathering information, collecting names, places, dates, establishing a chronology of events” (112). Men i letingen etter hvem Fanshawe ble – etter at fortelleren sluttet å kjenne ham – finner fortelleren ut lite. Han innser at det ikke går an å påtvinge dette livet noe meningsbærende narrativ: ”In the end, each life is no more than the sum of

⁹⁰ Russell: *Ibid.*, s. 80.

contingent facts, a chronicle of chance intersections, of flukes, of random events that divulge nothing but their own lack of purpose” (35). Dette blir enda et forsvar fra fortellerens side – vi *må* bruke språket for å fortelle og fortolke våre opplevelser og erfaringer, selv om det kanskje ikke tillater oss å uttrykke det vi vil si. Språket er den uttrykksmåten vi har tilgjengelig, og vi er dermed fullstendig prisgitt de premisser som ligger i det. “[I]n the end, each life is irreducible to anything other than itself. Which is as much as to say: lives make no sense” (89).

Det å forsøke å innordne et liv i et strukturert narrativ, å fange livet i språket, er en krevende oppgave. Det kan virke som om livet motsetter seg koherens og orden, at det ikke passer inn i en struktur av denne typen:

In general, lives seem to veer abruptly from one thing to another, to jostle and bump, to squirm. A person heads in one direction, turns sharply in mid-course, stalls, drifts, starts up again. Nothing is ever known, and inevitably we come to a place quite different from the one we set out for. (87)

I de fleste liv vil det være mange tilfeldigheter som avgjør hvilken retning man går i. Det er ikke alltid noen overordnet plan som motiverer endringer – mye utenfor ens egen kontroll kan få avgjørende konsekvenser. Tanken om at det er interessant og viktig å skrive biografier bygger på en antakelse om at man ved å rekonstruere et livsløp, i retrospekt, kan forstå et menneske og dets handlinger, og ikke minst, at man kan forklare det dette mennesket har gjort, skrevet og ment. Som jeg skrev i andre kapittel om forfatteren, henger denne antakelsen sammen med en idé om forfatteren som meningsproduserende instans. På tross av at dette har blitt problematisert i moderne litteraturteori lever biografigenren i beste velgående og er en av de genrene som har flest lesere i dag, i tillegg til kriminalromanen.

4.4.1 Døden som betingelse – Benjamin: ”Fortelleren”

Fortelleren i *The Locked Room* møter imidlertid raskt på problemer når han skal begynne å skrive biografien om Fanshawe. Hvordan kan man i det hele tatt få grep om et menneskeliv i skrift? Skrift og liv er ubønhørlig forskjellige, og i forsøket på å skrive et liv, går noe tapt. Enda vanskeligere er det å skulle skrive om et liv hvis dette livet ikke ennå er slutt – og hvis man er den eneste som vet at det ikke er det. I romanen kommer dette opp flere ganger: ”[T]he circumstances under which lives shift course are so various that it would seem impossible to say anything about a man until he is dead” (89). Hvordan kan man vite noe om et liv før det er slutt? Uforutsette endringer kan gjøre at den fortellingen man trodde et liv ville bli, ble en helt annen enn utgangspunktet skulle tilsi. Jeg siterte Walter Benjamin i første kapittel: ”Døden sanksjonerer alt det fortelleren kan berette. Han har lånt sin autoritet fra døden.”⁹¹ Jeg vil her forfølge dette resonnementet om forbindelsen mellom fortellingen og døden videre.

Benjamin skriver om flere typer forbindelser mellom død og fortelling. I de greske helte-diktene er forbindelsen med døden til stede på én måte; der blir fortellingen en måte å leve evig, å overleve livet på. Selv om man dør ung, lever man videre i skriften. På den annen side kan fortellingen brukes for å utsette døden, slik som Scheherazade gjør i *1001 Natt*. Hun bruker fortellingen, og den makten den har, for hver natt å få overleve en dag til, slik at kongen får høre hvordan historien fortsetter. Auster skriver om Scheherazade i *The Invention of Solitude* på en måte som leder tankene tilbake til Benjamin:

The story begins with the end. Speak or die. And for as long as you go on speaking, you will not die. The story begins with death [...] She begins her story, and what she tells is a story about story telling, a story within which are several stories, each one, in itself, about story-telling – by means of which a man is saved from death.⁹²

⁹¹ Benjamin: ”Fortelleren”, s. 188.

⁹² *The Invention of Solitude*, s. 160f.

Benjamin beskriver hvordan forholdet til døden har forandret seg drastisk med fremveksten av det moderne samfunn. Døden er ikke lenger en naturlig del av hverdagen og livet, men noe som stadig skyves lengre vekk, ut av rommene man lever i. Han skriver: ”Å dø, som en gang var en offentlig og høyst eksemplarisk prosess i den enkeltes liv [...] blir i moderne tid trengt stadig lenger ut av de levendes oppfattelsessfære.”⁹³ Erfaringen av død blir fjernere for de levende, og siden det er erfaringen som er grunnlaget for fortellingen, vil fortellingen av nødvendighet endre karakter. Benjamin skriver at fortelleren låner sin autoritet fra døden, at historiene ”viser tilbake til naturhistorien”⁹⁴, og dermed til materialiteten. Livets syklus ligger til grunn for det som fortelles. Dette medfører for fortelleren, og biografen, i *The Locked Room*, at en nødvendig premiss ikke er oppfylt. Fortellingen om Fanshawes liv kan ikke skrives siden han fremdeles lever. Dette blir en uoverstigelig hindring for fortelleren, som etter lang tid og mange vanskeligheter legger biografiprojektet bak seg.

4.4.2 Om sannhet og fiksjon

Fortelleren i romanen formulerer sine tanker om biografiskrivning når han har begynt å arbeide med biografien om Fanshawe på denne måten:

Every life is inexplicable, I kept telling myself. No matter how many facts are told, no matter how many details are given, the essential thing resists telling. To say that so and so was born here and went there, that he did this and did that, that he married this woman and had these children, that he lived, that he died, that he left behind these books or this battle or that bridge – none of that tells us very much. (81)

Her blir antakelsene som ligger til grunn for å skrive en biografi problematisert. Hva forteller det oss egentlig at en person ble født et sted, studerte et annet og bosatte seg et tredje? Hva kan vi slutte av å kjenne til familiehistorie, kanskje sykdomshistorie, og hvilke

⁹³ Benjamin: *Ibid.*, s. 188.

⁹⁴ *Ibid.*

fysiske spor en person har etterlatt seg i livet? Hva kan man egentlig vite om et annet menneske, og hva kan man, på bakgrunn av dette, skrive om dette mennesket? Vel kan man være enig med fortelleren i at det er viktig at disse spørsmålene blir stilt. Men på samme tid stiller disse spørsmålene fortelleren i en spesiell situasjon. For den posisjon fra hvilken han setter fokus på disse problemene er midt i dette problemfeltet. Når han selv er den som skal være biografen, den som skal gjøre det han sier er umulig, blir dette nærmest et forsvar, men et forsvar som det er verdt å stille spørsmål ved. Hva er det han forsvarer seg i mot? Kanskje kompenserer han for at biografien ikke kommer til å bli noen god tekst, eller det kan være en dypere årsak som gjør at han ikke vil stå ved det som skulle bli hans verk. Er det en erkjennelse av at det finnes en utside, at døden alltid vil være det som venter, uansett hva han skriver? Mye taler for det.

Når fortelleren sier at "the essential thing resists telling" for så å fortsette med nettopp å forsøke å fortelle om det som er essensielt, hvilken status får da det han skriver? Her blir det omtrent som om fortelleren sier "alt jeg sier er løgn." Denne typen utsagn setter tilhøreren eller leseren i en vanskelig situasjon. For hvis det er tilfelle at alt er løgn, må utsagnet om at alt er løgn være usant – for da er jo dette første utsagnet sant, og dermed ugyldiggjør det at "alt er løgn." Vi får her en klassisk løgnstruktur der det blir svært vanskelig å avgjøre hva som er sant og ikke – vi må forbli i ubestemtheten. Dette har vi sett en rekke eksempler på i de motiviske, fortellertekniske og tematiske analysene så langt.

En slik ubestemthet kan minne om det Paul de Man skriver om i teksten "Tropenes retorikk". Der diskuterer de Man Nietzsches retorikkteori med utgangspunkt i teksten "Om sannhet og løgn i utenommoralsk forstand" (1873). Nietzsche skriver om hvordan begrepet sannhet ble til, og om hvordan skillet mellom sannhet og løgn oppsto. Han påpeker at ordene ikke hører til tingene gjennom noen essensiell eller eksistensiell

kobling, snarere at de er tilstivnede metaforer – troper hvis metaforiske kvalitet har blitt glemt. Nietzsche spør hva sannhet er, og svarer, med dette velkjente sitatet:

En bevegelig hær av metaforer, metonymier og antropofomiser; kort sagt, en sum av menneskelige relasjoner, poetisk og retorisk forsterket, som er blitt overført og smykket, og som etter lang tids bruk nå forekommer folket kanoniske og bindende. Sannheten er illusjoner man har glemt er det, de er utbrukte metaforer som har mistet kraften til å virke på sansene, mynter som har mistet sitt bilde, og som nå bare gjelder som metall og ikke lenger som mynter.⁹⁵

Men hvordan kan han da selv skrive i et språk som er gjennomsyret av usannheter, uten å problematisere dette nevneverdig? De Man skriver: ”En tekst som ”Om sannhet og løgn” forblir selv fullstendig litterær, retorisk og bedragersk, selv om den legitimt presenterer seg selv som en demystifisering av litterær retorikk.”⁹⁶ Selv om teksten altså til og med utgir seg for å avsløre den retorikken som gjennomsyrer språket, kan den selv heller aldri unnslippe den, og blir like mye et offer for disse mekanismene i språket. Dette kan vi se som en parallell til fortellerens betraktning over biografiskrivning, som jeg siterte ovenfor. Han er, selv om han utgir seg for å ”avsløre” biografifiguren, midt i den, og der utøver han sin gjerning. Men, som fortelleren skriver: ”There was never any question of telling the truth” (79). Det var aldri engang en mulighet å fortelle sannheten: boken kunne ikke bli annet enn fiksjon. Men å være del av en fiksjon kan være en forstyrrende tanke, som fortelleren formulerer det, spesielt når fiksjonen blir virkelig: “No one wants to be part of a fiction, and even less so if that fiction is real“ (47).

Forholdet mellom fiksjon og virkelighet og det skrevne ord kommer også opp i andre sammenhenger i *The Locked Room*. Når fortelleren holder på med undersøkelser til biografien om Fanshawe, husker han tilbake til en sommerjobb han hadde som ung, som intervjuer i en spørreundersøkelse i Harlem i New York. Oppgaven var å intervjuer

⁹⁵ Nietzsche, Friedrich: ”Om sannhet og løgn i utenommoralsk forstand”, i Lægreid, Sissel og Torgeir Skorgen (red.): *Hermeneutisk lesebok*, Oslo: Spartacus, 2001, s. 335.

⁹⁶ de Man, Paul: ”Tropenes retorikk” i Kittang, Atle m.fl. (red.): *Moderne Litteraturteori*, Oslo: Universitetsforlaget, 2003, s. 187.

beboerne i en levekårsundersøkelse for myndighetene. Da det etter hvert viste seg at det ikke var så mange som var interessert i å la seg intervju, gjorde fortelleren det på en litt annen måte – han diktet svarene:

It was not precisely like making up characters in a story, but something grander, something far more unsettling. Everyone knows that stories are imaginary. Whatever effect they may have on us, we know they are not true, even when they tell us truths more important than the ones we can find elsewhere. As opposed to the story writer, I was offering my creations directly to the real world, and therefore it seemed possible to me that they could affect this real world in a real way, that they could eventually become a part of the real itself. No writer can ask for more than that. (85)

Her legitimerer fortelleren det å dikte opp svar til spørreskjema med at det er konsekvensene disse har i den ”virkelige” verden som er det viktige. Målet heller middelet, og det å skrive noe som får innflytelse og konsekvenser i nettopp ”virkeligheten” gjør det faktum at det er løgn underordnet. I sitatet fremvises forskjellen mellom fiksjon og virkelighet, og at disse ikke alltid lar seg skille fra hverandre. Han setter det å dikte opp karakterer til en fortelling opp mot det å skrive om virkelige mennesker. Uansett om vi kan lære eller forstå mye av fiksjon, er det like fullt ikke sannhet, skriver han. Men i denne situasjonen kommer fortelleren i en mellomposisjon, hvor hans (fiktive) skrivelser får en faktisk innflytelse. Teksten hans griper inn i det virkelige, og får potensiale til å endre noe.

Her settes altså forholdet mellom verden og teksten i spill; de forskjellige nivåene griper inn i hverandre. At teksten griper inn i virkeligheten, at teksten kan få konsekvenser, er noe som skiller de historiene fortelleren diktet opp da, fra en ren fiksjonstekst. Men hvordan stiller det seg da med biografien fortelleren skal skrive, som verken kan være sann eller helt fiktiv? “The book was a work of fiction. Even though it was based on facts, it could tell nothing but lies”(80). Fortelleren innser nokså tidlig at biografien kommer til å måtte være både fiktiv og løgnaktig – for det å grave frem sannheten viser seg å være både umulig og farlig.

4.5 Metalepse

The Locked Room er sentrert omkring en rekke motsetningspar. Teksten selv gjør kontradiktoriske bevegelser; på samme tid som mening etableres, undergraves den, det vises frem at språket svikter, at det krakelerer. En vesentlig motsetning er den mellom liv og død, noe jeg har drøftet i forhold til forskjellige tema underveis i oppgaven.

Koblingen mellom liv, død og skrift – enten som overlevelse gjennom skrift, eller skriftens potensielt dødelige kraft – er et av de viktigste tema i romanen. Motsetningen mellom tale og skrift er også noe jeg har vært inne på, i forhold til kommunikasjonen mellom Fanshawe og fortelleren.

Også i måten romanteksten er organisert på kan vi se en motsetning. Teksten gir inntrykk av å være kronologisk organisert, og at det er en orden bak narrativet. Men dette sprekker, det sniker seg inn ellipser på avgjørende tidspunkt, og leseren blir på grunn av disse hullene, stående igjen med en ufullstendig skisse av hva som har hendt. På denne måten tematiseres vilkårene for det å fortelle. Dette gjelder også i forhold til hvordan romanen slutter; når forsoningen som gjerne følger med avslutningen uteblir, og det som står igjen er rent tekstlig opphør.

Jeg har tidligere i oppgaven diskutert romanens tematisering av forfatterrollen, og brukt begrepet ”forfattermakt”. Dette er noe av det som vendes i romanen. Først og fremst er dette aktuelt i forhold til Fanshawe, som i sin makt går langt utover det å forfatte litterære tekster. I tillegg ”plotter” han for å få fortelleren til å ta vare på Sophie, og han sørger for at fortelleren ikke kan lage noen komplett fortelling om ham, ved å etterlate minimalt med spor. Fortelleren prøver å ta makten som forfatter, men må gi tapt i forhold til biografiprojektet. Og her kommer en ny motsetning til syne; hvordan forholder ”forfattermakt” seg til ”forfatterens død”, som jeg drøftet i andre kapittel?

“No one wants to be part of a fiction, and even less so if that fiction is real“ (47), siterte jeg i forrige avsnitt. Dette sitatet kan være interessant også i forhold til et begrep som *metalepse*. Dette er i utgangspunktet en retorisk figur som betegner en type metonymi, hvor man setter årsak, eller den utførende gjenstanden, i stedet for virkning, for eksempel hånd for skrift eller tunge for språk.⁹⁷ Det blir altså en vending, eller en ombytting, hvor årsak og virkning bytter plass. Dette forstyrrer måten vi ofte organiserer informasjon på, i årsaks- og virkningsforhold. Paul de Man skriver blant annet om *metalepse* i ”Tropenes retorikk”, som jeg var inne på ovenfor. Der påpeker de Man hvordan Nietzsches gjennomgang og omvending av begrepsparet sannhet og løgn, og indirekte metafysikken, viser hvor tilfeldig det er at noe blir etablert som årsak og noe som virkning. Det som for menneskene har blitt befestet som sannhet og løgn kunne like godt ha byttet plass, at det ene har blitt koblet til det gode og det andre til det onde er bare en praktisk ordning.

I narrativ teori har *metalepse* en mer spesifikk betydning. Det betegner det som skjer når en person beveger seg fra ett narrativt nivå til et annet, som det i utgangspunktet er atskilt fra, som for eksempel når en auctorial forteller plutselig deltar i handlingen. Dette fører til en ombytting i det narrative hierarkiet, hvor resultatet er illusjonsbrudd, en påminnelse om at det ikke er virkelighet, men fiksjon det er snakk om. Dermed kan en *metalepse* føre til at leseren må revurdere sin egen posisjon, som Gerard Genette formulerer det her:

The most troubling thing about metalepsis indeed lies in this unacceptable and insistent hypothesis, that the extradiegetic is perhaps always diegetic, and that the narrator and his narratees – you and I – perhaps belong to some narrative.⁹⁸

Å tvinges til å måtte betvile sin egen eksistensielle status kan selvsagt oppfattes skremmende for en leser, både i og utenfor teksten. I tilfellet *The Locked Room* oppfattes

⁹⁷ Lothe m.fl.: *Ibid.*, s. 156.

⁹⁸ Genette, Gerard: *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1983, s. 236.

det åpenbart skremmende at Fanshawe vender tilbake fra de døde, at han skriver brev etter at han er antatt å være død. Da griper han inn i det både leser og forteller hadde antatt var fortellingens struktur, og viser at den egentlig er helt annerledes. Grensene mellom det fortalte og fortellingen blir uklare:

[M]etalepses fold narrative levels back onto the present situation of the narrating act, uprooting the boundary between the world of telling and that of the told or even, in extreme cases, effacing the line between fiction and reality.⁹⁹

Fiksjon og virkelighet blir blandet inn i hverandre – i fiksjonen – og som vi har sett, fører dette til at fortelleren i *The Locked Room* får problemer med å skille mellom det ene og det andre. Vi kan også se dette i forhold til hvordan Paul Auster stadig lar personer fra én roman opptre i en annen, som for eksempel når Fanshawe blir omtalt i *Travels in the Scriptorium*, som jeg var inne på i tredje kapittel.

I løpet av oppgaven har jeg påpekt en rekke vendinger, rollebytter og hendelser som bryter med våre forventninger. I dette avsnittet vil jeg trekke frem igjen noen av disse vendingene, som jeg altså først har lest og etablert motivisk og tematisk, for å se om de skaper et retorisk mønster. En rekke av disse vendingene har dreid seg om begrepsparet makt/avmakt. I flere tilfeller er det fortelleren som burde vært den som hadde kontroll over situasjonen, men så viser det seg å være Fanshawe. Samtidig er det noen situasjoner hvor fortelleren har klart å ta makten fra Fanshawe, og dermed blir den som har kontroll. Slike reverseringer kan vi koble til ironi som trope. Ironi kan defineres som en uendelig rekke av reverseringer som man ikke kan stoppe, noe som i siste instans medfører en total ustabilitet. I ”The Rhetoric of Temporality” nevner Paul de Man hva som kan bli konsekvensene av å begynne å trekke i de trådene som holder verden sammen for oss: ”It may start as a casual bit of play with a stray loose end of the fabric,

⁹⁹ Herman, David m.fl. (red.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London og New York: Routledge, 2005, s. 303.

but before long the entire texture of the self is unraveled and comes apart”.¹⁰⁰ Denne type rystende omveltning er noe fortelleren i romanen gjennomgår – det han trodde han visste om verden blir brutalt demonstrert å ikke stemme.

Et eksempel på en fordobling og vending av metaleptisk karakter er noe fortelleren selv påpeker. Han sammenlikner den sommerjobben han hadde som intervjuer i Harlem (som jeg var inne på i forrige del) med det å skrive biografien om Fanshawe – og påpeker hvordan disse to handlingene er identiske og motsatte på samme tid. Det fortelleren gjør, er imidlertid det samme i begge tilfellene:

Once, I had given birth to a thousand imaginary souls. Now, eight years later, I was going to take a living man and put him in his grave. [...] The two actions were opposite and identical, mirror images of one another. (85)

Språkets innvirken på – og forbindelse til – liv og død blir markert enda en gang. Og alvoret kommer frem på en annen måte når det gjelder å skrive biografien, da må han nærmest ta livet av Fanshawe i skrift: “The first fraud had been a joke, no more than a youthful adventure, whereas the second fraud was serious, a dark and frightening thing” (85). Skriften blir i det andre eksempelet snarere et drepende virkemiddel, i stedet for den positive påvirkningskraften den representerte da han diktet intervjuet for å gjøre en forskjell i det virkelige. Forholdet mellom virkelighet og skrift understrekes i begge eksemplene, når samme handling skaper diametralt motsatte konsekvenser. Dette innpasses i romanens fokus på forholdet mellom liv, død og skrift. Her kan skriften både skape liv – og ta det. Og i dette spennet befinner romanen seg.

¹⁰⁰ de Man, Paul: ”The Rhetoric of Temporality”, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, s. 215.

Konklusjon: fortellingens rolle

Stories happen only to those who are able to tell them, someone once said. In the same way, perhaps, experiences present themselves only to those who are able to have them.
(40)

I denne oppgaven om Paul Austers *The Locked Room* har hovedmålet vært å utforske hvordan denne romanen opprettholder både et relativt tradisjonelt og ordnet narrativ, samtidig som den konstant problematiserer mulighetene for å fortelle. I drøftingen av fortelleren i romanen kom det frem at vi har å gjøre med en førstepersonsforteller som i mange henseender er nokså tradisjonell. Fortelleren i denne teksten forsøker imidlertid å også å bli en forfatter, noe som blir spesielt aktuelt når han setter seg fore å skrive en biografi om barndomsvennen og forfatteren Fanshawe. Når de formelle og tematiske sidene blir blandet på denne måten, får vi en tekst som i praksis prøver ut en del av de tema som moderne litteraturteori problematiserer: hvordan forholder man seg for eksempel til en forfatter som ”neker” å være død? Hvordan er det mulig for en person som er underlagt en annens *forfattermakt* å yte motstand?

Videre i oppgaven har jeg forsøkt å vise hvordan teksten ikke bare refererer til eller gjør bruk av skjønnlitterære verk, men også en rekke teoretiske tekster. Er denne bruken av annet materiale i teksten et uttrykk for en postmoderne strategi eller verdensanskuelse? Gjennom de to teoretikerne Linda Hutcheon og Andreas Kilb har jeg innlemmet noen refleksjoner over postmoderne litteratur. *The Locked Room* har, som den kombinasjonen av tekstmateriale den er, elementer både av det Hutcheon kaller parodi, altså repetisjon med en viss distanse, og det Kilb bruker et begrep som post-avantgardistisk kunstverk om: en sammenstilling av materialer fra forskjellige tider og steder. Det postmoderne kunstverket kan benytte seg av alle de teknikkene, materialene

og virkemidlene som historien har å by på. Litteraturen og kunsten preges av en samtidighet som er unik. Dette forrådet benytter *The Locked Room* seg av, gjennom referansene til en rekke verker fra litteraturhistorien, og til genrekonvensjoner og teoretiske tekster, som er gjennomgått i andre og tredje kapittel. Når det gjelder romanens retoriske aspekter, har disse kommet til syne og åpnet seg gjennom formal og motivisk-tematisk analyse, og jeg har gjennom blant andre Paul de Man nærmet meg begrepet *metalepse*. Dette er en retorisk figur som faktisk gjentas i romanen på ulike nivåer, og blir en gjennomgående struktur.

Det å fortelle har stått sentralt i denne oppgaven. Hva vil det si å fortelle, og hva er mulighetene for fortelling, og for overlevering av det fortalte? Dette er en tydelig problemstilling i Paul Austers forfatterskap. "[A]t the center of Auster's writing is a preoccupation with the possibilities of telling, of making a de facto 'reality' which can meld with the reality we otherwise know".¹⁰¹ I *The Locked Room* kan vi se at dette tematiseres både gjennom fortellerens skriveprosjekter, og i forhold til Fanshawe. Når fortelleren går igjennom notatbøkene hans, finner han en rekke anekdoter gjenfortalt. Fortelleren mener det er en strategi fra Fanshawes side for å forstå seg selv:

In his work, Fanshawe shows a particular fondness for stories of this kind. Especially in the notebooks, there is a constant retelling of little anecdotes, and because they are so frequent – and more and more so toward the end – one begins to suspect that Fanshawe felt they could somehow help him to understand himself. (90f.)

Behovet for å forstå er dermed viktig også for denne enigmatiske personen som romanen handler om. Fortelleren, som forandrer hele sitt liv for å kunne forstå Fanshawe, en mann som unndrar seg denne forståelsen, finner altså ut at Fanshawe strever med spørsmål av samme type som ham selv. Fanshawe prøver å forstå seg selv gjennom

¹⁰¹ Barone, Dennis: "Introduction: Paul Auster and the Postmodern American Novel", i Barone, Dennis (red.): *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster* (1995), Philadelphia: University of Pennsylvania Press, s. 11.

anekdoter som han noterer ned, mens fortelleren på sin side forsøker å forstå gjennom å skrive historien om Fanshawe. Fortelleren lykkes imidlertid ikke, og denne prosessen har, som jeg har vist, alvorlige følger for ham og hans liv. Det som likevel binder dem sammen, er det forhold de begge har stått i til språkets, skriftens, og den kontrassegnerte talens retoriske kraft. Dette er nært forbundet med den utside språket ikke klarer å favne, døden.

På tross av dette klarer fortelleren å skrive *The Locked Room*, historien om hva som skjer når Fanshawe kommer tilbake inn i hans liv, etter å ha vært fraværende i mange år. Eller har han kanskje vært der hele tiden? Slik som planene blandes i denne teksten, er det ikke enkelt å bedømme hva som faktisk har skjedd, eller om man kan stole på de vurderinger og betraktninger fortelleren gjør seg. Spørsmålet blir hvordan man forholder seg til denne ubestemmeligheten. Kanskje må vi prøve, som Paul de Man skriver, å *forbli i den*: ”We should perhaps remain *within* this whirling (*tournoiement*).”¹⁰² Selv om de Man skrev dette om hvordan man skal forholde seg til Marcel Prousts *På sporet av den tapte tid*, til et verk som både er roman og selvbiografi, sier det noe om de valg vi står overfor når vi leser en tekst som har flere mulige, og kanskje gjensidig utelukkende, fortolkninger. Utfordringen er å klare å oppholde seg i en snurrende bevegelse, en bevegelse som kan minne om snurringen av en bandasje (*tournoiement*) over et sår. Språket blir til syvende og sist vår beskyttelse mot den utsiden som skaper såret – og på samme tid, den eneste behandling vi har for det.

¹⁰² de Man, Paul: “Autobiography as De-Facement”, *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984, s. 70.

Bibliografi

- Auster, Paul: *The Locked Room*, New York: Penguin, [1986] 1988.
- Auster, Paul: *City of Glass*, New York: Penguin, 1987.
_____ : *Ghosts*, New York: Penguin, 1987.
_____ : *Hand to Mouth*, New York: Henry Holt and Company, 1997.
_____ : *The Art of Hunger*, New York: Penguin, [1992] 2001.
_____ : ”The Art of Fiction CLXXVIII”, *The Paris Review*, New York, Vol. 45, No. 167, Fall 2003 (intervju).
_____ : *The Invention of Solitude*, London: Faber and Faber, [1982] 2005.
_____ : *Travels in the Scriptorium*, London: Faber and Faber, 2006.
- Bakhtin, Mikhail M.: ”Author and Hero in Aesthetic Activity”, Michael Holquist og Vadim Liapunov (red.): *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*, Austin: University of Texas Press, 1990.
- Barone, Dennis: ”Introduction: Paul Auster and the Postmodern American Novel”, Barone, Dennis (red.): *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.
- Barthes, Roland: ”Forfatterens død”, *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*, overs. Knut Stene-Johansen, Oslo: Pax, 1994.
- Benjamin, Walter: ”Fortelleren. Betragtninger over Nikolaj Leskovs verk”, *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, oversatt av Torodd Karlsten, Oslo: Gyldendal, 1991.
_____ : ”On Language as Such and on the Language of Man”, *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, overs. Edmund Jephcott, New York: Schocken Books, 1986.
_____ : *Det tyske sorgespilletts opprinnelse*, Oslo: Pax, 1994.
- Bernstein, Stephen: ”Auster’s Sublime Closure: *The Locked Room*”, Barone (red.), s. 88-106.
- Bertens, Hans: ”The Postmodern *Weltanschauung* and its Relation with Modernism”, Bertens, Hans og Douwe Fokkema (red.): *Approaching Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1986.
- Brooks, Peter: *Reading for the Plot*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984.
_____ : *The Melodramatic Imagination*, New York: Columbia University Press, 1985.
- Bürger, Peter: *Om avantgarden*, Oslo: Cappelen akademisk forlag, [1974] 1998, oversatt av Eivind Tjønneland.
- Burke, Séan: *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, 1999.

de Man, Paul: "The Rhetoric of Temporality", *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

_____ : "Autobiography as De-Facement," *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984.

_____ : "Tropenes retorikk", Kittang, Atle m.fl. (red.): *Moderne Litteraturteori*, Oslo: Universitetsforlaget, 2003.

Derrida, Jacques: "Otobiographies. The Teaching of Nietzsche and the Politics of the Proper Name", *The Ear of the Other*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1988.

Dimovitz, Scott A.: "Public Personae and the Private I: De-Compositional Ontology in Paul Auster's *The New York Trilogy*", *Modern Fiction Studies*, Volume 52 number 3, Fall 2006, ss. 613-633.

Foucault, Michel: "Hva er en forfatter?" overs. Frode Molven, *Replikk*, 1, [1969] 1995.

Genette, Gerard: *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1983.

Herman, David m.fl. (red.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London og New York: Routledge, 2005.

Hawthorne, Nathaniel: *Fanshave*, Doylestown, Pennsylvania: Wildside Press, [1828] 2003.

_____ : *Young Goodman Brown and Other Tales*, Oxford: Oxford University Press, 1998.

Highsmith, Patricia: *The Talented Mr Ripley*, London: Pan Books, [1955] 1968.

Holzappel, Anne M.: *The New York Trilogy: Whodunit? Tracking the Structure of Paul Auster's Anti-Detective Novels*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996.

Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York og London: Routledge, 1988.

_____ : *The Politics of Postmodernism*, London og New York: Routledge, 2002.

Kilb, Andreas: "Den allegoriske fantasien. Til det postmodernes estetikk", fra *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt: Suhrkamp, 1987, ss. 84-113, norsk sammendrag ved Lars Sætre (upublisert).

_____ : "Den allegoriske bevissthet. Tilbakeblikk på postmoderniteten", oversatt av Sverre Dahl, i Gundersen, Karin m.fl. (red.): *EST IX: Surrealisme. Grunnlagsproblemer i estetisk forskning*, Norges forskningsråd, Oslo, 1994.

Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg: *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo: Kunnskapsforlaget, 1999.

Nietzsche, Friedrich: "Om sannhet og løgn i utenommoralsk forstand" [1873] Lægred, Sissel og Torgeir Skorgen (red.): *Hermeneutisk lesebok*, Oslo: Spartacus, 2001.

O'Doherty, Brian (red.): *Aspen 5+6, The Minimalism Issue*, 1967, New York: Roaring Fork Press. Tilgjengelig på: <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html>.

Poe, Edgar Allan: "The Murders in the Rue Morgue", [1841] *The Fall of the House of Usher and Other Writings*, London: Penguin, 2003.

Russell, Alison: "Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster's Anti-Detective Fiction", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. XXI, No. 2, Winter 1990, ss. 71-84.

Saltzman, Arthur M.: *Designs of Darkness in Contemporary American Fiction*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

Shiloh, Ilana: *Paul Auster and Postmodern Quest*, New York: Lang, 2002.

Skei, Hans H.: *På litterære lekeplasser. Studier i moderne metafiksjonsdiktning*, Oslo: Universitetsforlaget, 1995.

Soprapure, Madeleine: "Paul Auster", Bertens, Hans og Joseph Natoli (red.): *Postmodernism: The Key Figures*, Malden, Massachusetts: Blackwell, 2002.

Sætre, Lars: "Liv til tekst. Andlet i skaping og oppløsning", Meyer, Siri (red.): *Jeg? Refleksjoner over tekst, bilde og individ*, Bergen: Senter for europeiske kulturstudier, 1993.

Thiis-Evensen, Charlotte: *Ramme og rammebrudd. Om Paul Austers roman City of Glass som paradisk struktur*. Hovedoppgave i litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo, 1997.

Tyree, J. M.: "Fanshawe's Ghost" i *New England Review*, Summer 2003, <http://cat.middlebury.edu/~nereview/tyree.html>, (20.03.2007).

Zilosky, John: "The Revenge of the Author: Paul Auster's Challenge to Theory", Bloom, Harold (red.): *Paul Auster*, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004.

Øen, Cecilie: "Parodi som ironisk repetisjon. Postmoderne parodi i Paul Austers *The Locked Room*", Ellefsen, Bernhard og Cecilie Øen (red.): *Prosopopeia*, nr. 1, 2007, s. 86-92.