

**Det røde monsteret i grenseland:
Sjanger, subjekt og språk i Anne Carsons
*Autobiography of Red***

Åshild Husebø



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Høsten 2019

© Åshild Husebø

2019

«Det røde monsteret i grenseland: Sjanger, subjekt og språk i Anne Carsons *Autobiography of Red*»

Åshild Husebø

<http://duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Et lite forord

Jeg vil rette en stor takk til min veileder, Kjersti Bale, som alltid har stått klar til å hjelpe, og som har vært helt uvurderlig i utfordringene med å avklare, avgrense og oppklare.



Innholdsfortegnelse

Et lite forord	iii
Innholdsfortegnelse	iv
Teknisk notis	1
1 Introduksjon	2
1.1 Oppgavens formål	2
1.2 Carson og hennes forfatterskap	3
1.3 <i>Autobiography of Reds</i> oppbygning og romansens forløp	5
1.4 Litteraturhistorisk plassering	6
1.5 Teori og oppgavens struktur	8
1.6 Resepsjon	9
2 Oversettelsen	11
2.1 Hvor kommer innflytelsen fra?	12
2.2 Stesikhoros' Geryon, Carsons Stesikhoros: Intervjuet	14
2.3 Et monster i helteklær: Homeriske Stesikhoros	18
2.4 Stesikhoros' Geryon, Carsons Stesikhoros: Oversettelsene	22
2.5 Ytterkantene av språk, ytterkantene av stemme	25
3 Selvbiografien	31
3.1 Selvbiografi og identitet	32
3.2 Selvbiografiens funksjon for Geryon: Selvkonstruksjon (arkeologi)	36
3.3 Selvbiografiens funksjon for Geryon: Selvforsvar (buret)	40
3.4 «Autobiography of» ... hvem?	43
3.5 Ny avslutning: Geryons selvbiografi på fortellernivå	48
4 Fotografen	53
4.1 Vulkanen og fotografiet	54
4.2 Smerten, ensomheten og fotografens blikk	59

4.3 Selvobjektivering	64
4.4 Fotografi og artikulasjon	69
4.5 Photographs-tangoene	74
5 Romanen	79
5.1 Romanen og <i>Autobiography of Red</i>	80
5.2 En av oss.....	82
5.3 Valmuen og den mytiske arven	86
5.4 Hvem taler: Heteroglossia og fri indirekte diskurs	90
5.5 Bevegelse, agens	95
6 En avslutning	100
7 Litteraturliste.....	101

Teknisk notis

I denne oppgaven diskuterer jeg flere versjoner av Geryon. Carsons er selvsagt den primære, og for det meste vil jeg derfor bare kalle hennes versjon «Geryon». I diskusjoner om forholdet mellom Stesikhoros' og Carsons versjon, derimot, kreves større presisjon, og for enkelhets skyld kaller jeg i slike tilfeller Carsons Geryon for C-Geryon og Stesikhoros' for S-Geryon. I enkelte tilfeller vil jeg dessuten spesifisere C-Stesikhoros: dette hvis jeg omtaler den fiksjonaliserte versjonen av Stesikhoros som Carson tegner frem.

Carson bruker kursiv relativt hyppig i *Autobiography of Red*, blant annet i all dialog, og jeg kommer derfor ikke til å markere at kursivering er hennes etter hvert sitat fra *Autobiography of Red* som inneholder kursiv, men jeg markerer dersom jeg selv kursiverer noe i et sitat. Jeg forkorter på grunn av lengden *Autobiography of Red* til *Red*. I henvisningene til oppgavens primærverk bruker jeg dessuten kun sidetall, for lesbarhetens skyld.

1 Introduksjon

1.1 Oppgavens formål

Anne Carsons *Autobiography of Red*, utgitt i 1998, beskrives i sin undertittel som en versroman, men plasseres vanligvis i en bokhandlers poesihyller. I denne oppgaven tar jeg utgangspunkt nettopp i *Autobiography of Reds* flertydige og mangfoldige sjangeruttrykk og litterære arvestoff for å undersøke verkets tilsynelatende hovedperson, Geryon. Han er et delvis mytisk, delvis arkaisk, delvis postmoderne forankret subjekt som forsøker å forstå, definere og artikulere seg selv. Jeg undersøker også verkets sjangeruttrykk i sin egen rett, og dets påvirkning spesielt fra forfatterne Homer, Stesikhoros og Gertrude Stein. Geryon belyses av verdensbildene som trer frem innenfor forskjellige sjangre, og det kan diskuteres om hans agens, utviklingspotensial og subjektivitet ikke bare reguleres av, men er helt underlagt dem. Geryon er ikke bare en person i et litterært verk, han består dessuten, som jeg argumenterer for, delvis av litteratur. *Autobiography of Reds* sjangeruttrykk farges av en rekke sjangerbetegnelser i verkets titler og undertitler, og har dessuten blant sine enkelttekster en mengde mer eller mindre gjennomførte sjangeruttrykk. Blant disse er romanen, selvbiografien, eposet, romansen, essayet og intervjuet. Dessuten spiller undersøkelsen av Geryons egen selvbiografi, som han produserer gjennom store deler av boka, en viktig rolle i sjangerdiskusjonen. Riktignok dreier diskusjonen av selvbiografien seg like mye om medium som om sjanger – vi har å gjøre med selvbiografisk skulptur, tekst og fotografi – men innenfor *Autobiography of Reds* rammer kan det diskuteres om fotografiet kan klassifiseres som en sjanger. Carsons verk strekker seg etter og unnviker på samme tid sjanger og sjangerkonvensjon, tar sjanger på alvor som tegnsystem: Som Carson siterer Gertrude Stein om språk, lar hun sjanger gjøre som den vil og som den må (3). *Autobiography of Red* er, blant annet, en vandring i sjangrenes grenseposisjoner. Men når overskrides disse grensene? Hvordan eksisterer ett sjangeruttrykk innenfor et annet?

Geryon befinner seg ikke bare i krysningspunktet mellom en mengde sjangre, han befinner seg også i et språklig og epistemologisk krysningspunkt. Geryon er et mytisk, bevinget monster av gresk opprinnelse. Carsons primære kilde er Stesikhoros' fremstilling av myten om Geryon, *Geryoneis*, som det kun eksisterer få, korte fragmenter av. I en av *Autobiography of Reds* deler presenterer hun det som fremstår som hennes oversettelser av hans fragmenter. Carsons valg av mytefremstilling å lene seg på får to forklaringer i

Autobiography of Reds innledende essay. Hun legger her frem sin teori om at adjektiver er «the latches of being» (4): De holder verden og dens gjenstander fast gjennom å forankre dem i deres sentrale attributter, gjør dem oversiktlige, enkle å snakke om, enes om. Carson argumenterer for at Stesikhoros' språkbruk endrer verden når han løsner substansene fra deres språklige, adjektiviske forankring. Han bryter med det homeriske eposets forutsigbare adjektiver, altså epiteter, og lar sine epiteter være uventede og idiosynkratiske. I *Autobiography of Red* er språket mektig: Det henger uløselig sammen med vår verdensoppfatning, og er dermed i stand til å påvirke verden – i det minste slik den fremtrer for sine beboere. Den andre årsaken til at nettopp Stesikhoros' fremstilling av geryonmyten fungerer godt som grunnlag for *Autobiography of Red*, er at han vekker en viss sympati for Geryon hos leseren ved å tidvis innta hans perspektiv, noe som til en viss grad menneskeliggjør monstret. Slik begynner han en prosess Carson fortsetter: forvandlingen av Geryon fra objekt til subjekt.

Lite er utvetydig innenfor *Autobiography of Reds* permer. Det gjelder verkets sjangeruttrykk, troen på språkets kraft og Stesikhoros' frigjøring av språket, og Geryons mulighet til å reise seg fra objektets posisjon og bli et subjekt. Derfor undersøker jeg hvordan den uutslettelige usikkerheten påvirker Geryon og hans selvforståelse. Jeg bruker stor plass på å diskutere rollen litterære kategorier spiller i *Autobiography of Red*: De fungerer som foreldede epiteter, de er utilstrekkelige i møtet med virkeligheten som tegnes opp innenfor verkets rammer. De nevnes med navn, gjøres eksplisitte og tydelige, men synes nesten aldri tilfredsstillende å beskrive det de refererer til. Det gjelder sjangerkategoriene og fotografiet, det gjelder monsterrollen, som Geryon insisterer på å inneha, og helterollen, som han drømmer om, og det gjelder fargen han påberoper seg å ha: rød. Andre relevante kategorier gjør jeg derimot svært lite ut av: spesielt er det her verdt å nevne Geryons kjønn og seksualitet. Dette er et interessant undersøkelsesområde, men det faller ikke innenfor denne oppgavens rammer: Geryons litterære arv, verkets lek med eller undersøkelse av litterære konvensjoner. Men, for å ha det sagt: Det faktum at kategoriene ikke helt synes å passe, at de alltid overskrides, betyr ikke at de er irrelevante. Deres innvirkning på Geryon og på *Autobiography of Red* er betydelig: De tilbyr forståelsesgrunnlag, og de gir et språk å snakke sammen innenfor.

1.2 Carson og hennes forfatterskap

Anne Carson er født i Toronto i 1950, og i tillegg til hennes virke som skjønnlitterær forfatter, er hun professor i klassiske studier. Dette er svært relevant i lesningen av *Autobiography of*

Red, som tar utgangspunkt i fragmenter fra den arkaisk greske poeten Stesikhoros, som levde fra omtrent 630 til 555 f.Kr. Carsons kunnskap om og interesse for gresk antikkens litteratur og tenkning er viktige innflytelser på hennes forfatterskap. Før utgivelsen av *Autobiography of Red*, har Carson gitt ut essayistikk og poesi, blant annet i verk som *Eros the Bittersweet* (1986), *Glass, Irony & God* (1995) og *Plainwater* (1995). Både poesien og essayistikken vises i *Autobiography of Red*s formuttrykk, som inkluderer og spiller på begge. Carson omtales ofte som en lite poetisk poet. Språket hennes er billedrikt og ofte uventet, tekstene fulle av intertekstualitet. De er ofte referansetunge – hun trekker både filosofi og litteratur inn i egne verk. Etter utgivelsen av *Autobiography of Red*, har Carson fortsatt å skrive formmessig eksperimenterende verk som *NOX* (2010), som oppløser selve bokmediet og nikker til papyrusrullen ved å bestå av ett eneste langt ark, og *Antigonick* (2012), som utgir seg for å være en oversettelse av Sofokles' *Antigone*. I tillegg til rekken av egne skjønnlitterære verk, primært utgitt under sjangerbetegnelser som poesi, essay og skuespill, har hun oversatt mange av antikkens store forfattere: blant dem Sapfo, Aiskhylos, Evripides og Sofokles.

Autobiography of Red har en oppfølger, utgitt femten år senere, i 2013. Oppfølgeren heter *Red Doc* og handler om en voksen versjon av Geryon, som nå kalles G, og Herakles, som nå kalles Sad But Great. Boka kommer til å nevnes i oppgaven, men spiller ingen sentral rolle. Jeg behandler *Autobiography of Red* uavhengig av den: Det er ingenting som tilsier at *Red Doc* var påtenkt før *Autobiography of Red*s utgivelse, og de to bøkene er forskjellig både i tone og formuttrykk. Som Carson selv skriver på baksiden av *Red Doc*: «Some years ago I wrote a book about a boy named Geryon who was red and fell in love with Herakles. Recently I began to wonder what happened to them in later life. *Red Doc* continues their adventures in a very different style [...]» (Carson, 2013).

Jeg beskriver noen steder Anne Carson og *Autobiography of Red* som postmoderne. Dette er fordi en del av diskusjonen behøver en kontekstualisering av verket, av dets tankegods og poetikk, og postmodernismen er den mest nærliggende merkelappen å hente. Noe av forklaringen er så enkel som at Carson er en forfatter som skriver fra sent 1900-tall og inn på 2000-tallet og at hun lever i den vestlige verden, mer spesifikt i Canada. Postmodernisme er et vidtspennende begrep, notorisk vanskelig å forankre i en definisjon. I Carsons tilfelle er det spesielt relevant i forbindelse med postmodernismemerkelappen å nevne hennes collage-aktige sammenstilling av forskjellige epokers litteraturuttrykk og referanser til forskjellige felt innenfor samme verk – spesielt litteratur, filosofi og visuell kunst. Carson opptar seg ikke så mye av sannhet som av det menneskelige behovet for

sannhet, og hun trekker stadig leserens oppmerksomhet mot verkets overflate, minner dem om at de forholder seg til litteratur.

1.3 *Autobiography of Reds* oppbygning og romansens forløp

Autobiography of Red består av sju tekster. Den første heter «Red Meat: What Difference Did Stesichoros Make?» og kan klassifiseres som et innledende essay. Etter det følger «Red Meat: Fragments of Stesichoros», hvor Carson presenterer det som tilsynelatende er hennes oversettelser av et utvalg av fragmenter fra Stesikhoros' *Geryoneis*. Påfølgende tre tekster heter «Appendix A», «Appendix B» og «Appendix C». Det første vedlegget presenterer vitnemål om hvorvidt Helena blinder Stesikhoros, som konsekvens av at han omtaler henne ufint og usant. Det andre inneholder Stesikhoros' palinodi. En palinodi kan defineres som «a poem or work in which the author retracts what she or he has formerly said or written» (palinode, 2012). Stesikhoros' palinodi er et kort dikt han skriver for å rette opp sin tidligere respektløse og muligens feilaktige omtale av Helena, med formålet om å få synet tilbake. Det tredje vedlegget presenterer en absurd, pseudologisk slutningsrekke som har som mål å oppklare spørsmålet om Helenas blinding av Stesikhoros. Bokas sjette tekst er verkets desidert lengste. Den er den eneste av tekstene som har en egen tittelside, og dens navn er det samme som bokas: «Autobiography of Red». Dens undertittel er imidlertid en annen enn bokas, nemlig «A Romance». Jeg kaller i denne oppgaven, på grunn av de identiske titlene, delen for «romansen». Romansen er den av tekstene jeg gir desidert størst plass i oppgaven. Den består av Carsons gjenfortelling av myten om Geryon. Bokas siste tekst har den korte tittelen «Interview», og består av et fiktivt intervju med en transhistorisk versjon av Stesikhoros, som til tider virker å gli over i Gertrude Stein.

Romansen er delt inn i korte tekster på mellom en og syv sider. Jeg har, etter mye vurdering, falt på å bruke betegnelsen «tango» om romansens bestanddeler. Dette er for å unngå å lade dem sjangermessig, noe betegnelser som «canto» og «kapittel» ville gjort. Carson bruker betegnelsen «tango» om deler av lignende størrelse i et annet verk, *The Beauty of the Husband* (2001), og i *Reds* tilfelle synes jeg betegnelsen er passende spesielt fordi en tangodanser – i en tango ved navn «Tango» – sier til Geryon: «*Tango is a fossil*» (104). I tillegg til eros-konnotasjonene, som også strømmer gjennom Carsons versjon av geryonmyten, forbindes tango her med det fortidige, det forgangne, som likevel fremdeles har verdi og et slags liv. De fleste tangoene er to til fire sider lange, og de er skrevet på vers. Versene veksler mellom å være lange og korte, annenhver, som her:

Geryon was amazed at himself. He saw Herakles just about every day now.
The instant of nature
forming between them drained every drop from the walls of his life
leaving behind just ghosts
rustling like an old map. He had nothing to say to anyone. He felt loose and shiny. (42)

Jeg liker å beskrive versrytmen som haltende, og den kan for eksempel knyttes til ustabiliteten som gjennomsyrer *Autobiography of Red*, møtene mellom separate elementer som fungerer sammen uten noen gang helt å forsones.

Romansen følger Geryon fra han er i førskolealder til han er tjueto, og den er strukturert rundt myten om Geryon, en monstrøs kvegeier som blir offer for Herakles' tiende storverk. I myten dreper Herakles Geryon, men hos Carson, som plasserer fortellingen i en kontekst som ligner svært på konteksten boka har oppstått fra, nemlig Nord-Amerika mot slutten av 1900-tallet, er Geryon ikke en kvegeier. Han og Herakles innleder som tenåringer et kjærlighetsforhold, og det ender med at Herakles knuser Geryons hjerte. Avvisningen markerer en avslutning av myten, og erstatter det mytiske mordet. Bruddet skjer imidlertid allerede før romansen har nådd sitt midtpunkt. Årene etter Herakles' avvisning passerer raskt, og narrativet, som frem til nå har vært tydelig, fremstår som fragmentert og springende. Når Geryon er tjueto år gammel, reiser han til Sør-Amerika, nærmere bestemt Argentina og Buenos Aires, og her følger romansen ham tett, fra dag til dag. I Buenos Aires treffer han tilfeldigvis igjen Herakles, som reiser rundt sammen med sin peruanske kjæreste Ancash. Sammen drar de tre til Peru, til Lima og Ancashs mors hjemby Huaraz, og det virker som Geryon får sjansen til å rette opp sitt forutbestemte nederlag ved hjelp av lærdommen fra sitt ungdomsforhold med den mytiske helten Herakles.

1.4 Litteraturhistorisk plassering

Mangefasettert som *Autobiography of Red* er, kommer det neppe som noen overraskelse at verket kan plasseres innenfor flere litterære tradisjoner. Mange dukker opp rundt undertittelens betegnelse, versromanen. Ian Rae skriver i *From Cohen to Carson: The Poet's Novel in Canada* om canadiske poeter som skriver romaner, og legger som et premiss at det i Canada er blitt så vanlig å viske ut grensene mellom poesi og roman at – som han siterer Allan Hepburn – «the lyric mode predominates in Canadian fiction» (Rae, 2008, 3). Det virker altså å være en sterk kultur i det canadiske litteraturmiljøet for å drive med sjangerblanding. Blant disse canadiske forfatterne som befinner seg i rommet mellom roman og poesi kan nevnes Michael Ondaatje, Daphne Marlatt og Anne Michaels. Raes

karakteristikk av den poetiske romanen spenner imidlertid noe videre enn *versromanen*. Den poetiske romanen er for eksempel ikke nødvendigvis inndelt i vers. *Autobiography of Red* bør derfor også belyses i en smalere og mer internasjonal kontekst, som dessuten strekker seg lengre bakover i tid enn de canadiske forfatterne, som alle er nålevende.

Versromanen er ikke bare en mellomposisjon mellom roman og poesi, den har en solid tradisjon gjennom de siste to hundre årene. Tidligere eksempler på versromaner er Lord Byrons satiriske *Don Juan* (1819-24), Aleksandr Pusjkins Russland-portrett *Jevgenij Onegin* (1825-32) og Elizabeth Barrett Brownings oppvekstskildring *Aurora Leigh* (1857). Blant nyere representanter for sjangeren er Vikram Seths *The Golden Gate* (1986) og Les Murrays *Fredy Neptune* (1998). Versromanen er en tydelig innflytelse i *Autobiography of Red*s romanse, som har klare likhetstrekk med de nevnte versromanene: Den er skrevet på verseform og har et tydelig narrativ som er oppdelt i kortere tekster. Når det gjelder *Autobiography of Red* i sin helhet, er boka imidlertid mer fristende å sammenligne med et verk som Vladimir Nabokovs *Pale Fire* (1962). *Pale Fire* kalles en roman, og består av et langt dikt og et massivt, fiktivt kommentarsett. Jeg gjør ikke sammenligningen fordi verkenes spesifikke uttrykk ligner hverandre spesielt, men fordi de begge består av separate tekster av forskjellig sjanger, hvor en tekst kommenterer og modifierer en annen, og hvor forskjellige stemmer i verkets narrativ truer med å undergrave hverandre.

Romansens uttrykk kan dessuten knyttes til narrativ poesi – innenfor dette faller blant annet eposet. Den narrative poesien har en svært lang historie, den er eldre enn noen tekst vi har tilgang til, og har et muntlig opphav. Carson er klassisk utdannet, og Guy Davenport skriver om henne, riktignok i konteksten av et av hennes andre verk, *Glass, Irony & God*: «She is among those who are returning poetry to good strong narrative» (Davenport, 1995, x). Carson skriver ofte filosofisk, og i *Autobiography of Red* siterer hun fra en rekke filosofer. Davenport knytter hennes tekstproduksjon til en klassisk filosofisk tradisjon for å skrive filosofi på verseform, eksemplifisert med Heraklit og Lukrets (Davenport, 1995, x). Carsons klassiske innflytelser og hennes inngående kjennskap til litteratur fra en tid hvor verseformen i mye større grad enn i dag var i bruk innenfor en rekke sjangre, både fiktive og saklige, må også antas å spille en rolle i hennes eget litterære uttrykk.

Carson gjør mange av innflytelsene på *Autobiography of Red* synlige, hun lar dem bli en eksplisitt del av verket. For å beskrive *Autobiography of Red*s uttrykk, er spesielt Stesikhoros og Stein viktige: De beskrives begge som normbrytere, frigjørere av språket, noe som speiler Carsons frigjorte holdning til både sjangre, språk og litterær tradisjon. I og med at

verkets eksplisitte litterære innflytelser – primært Homer, Stesikhoros og Stein – diskuteres så inngående i oppgaven, kommer jeg ikke til å gå videre inn på disse her.

1.5 Teori og oppgavens struktur

Autobiography of Red tilbyr gjennom sine referanser et rikt filosofisk tolkningsgrunnlag. Det kan grovt grupperes i tre hovedretninger: Fenomenologi, skeptisisme og psykoanalyse. Jeg har vært sparsom i bruken av disse – de eneste av Carsons filosofiske referanser som får en betydelig plass i diskusjonen, er Maurice Merleau-Ponty og Jean Baudrillard. *Autobiography of Red* er et verk som består av svært mange elementer, og en hundre siders oppgave kan umulig romme en tilfredsstillende diskusjon av alle disse. Fordi denne oppgavens fokus er sjanger, litterær arv og selvformidling gjennom litteratur, har jeg primært valgt å ta i bruk teori som belyser sjangerdiskusjonen. I forbindelse med oversettelsen blir Walter Benjamins essay «Oversetterens oppgave» (1923) relevant. I diskusjonen av selvbiografien trekker jeg inn Paul de Mans «Autobiography as De-facement» (1979) og Philippe Lejeunes «The Autobiographical Pact (bis)» (1983), og henter dessuten teoretisk vokabular fra Carsons essay «The Gender of Sound» (1995). I forbindelse med fotografiet tar jeg i bruk Susan Sontags *On Photography* (1977) og Roland Barthes' *Det lyse rommet* (1980), og jeg diskuterer synestesi for å belyse Geryons utenforskap. I diskusjonen av romanen er Mikhail Bakhtin sentral, og jeg tar spesielt utgangspunkt i hans lange essays «Tidens og kronotopens former i romanen» (1937-38) og «Diskurs i romanen» (1934-35). Hans relevans strekker seg utenfor romandiskusjonen og er en viktig innflytelse gjennom hele oppgaven. Hans konsept om terskelkronotopen, og, mer generelt, terskelposisjoner, beskriver treffende *Autobiography of Reds* formuttrykk og grep. Kronotopen betegner kort sagt enheten mellom tid og rom i hver litterære situasjon, hvert øyeblikk, i hvert narrativ. I en litterær kronotop er «spatial and temporal indicators [...] fused into one carefully thought-out, concrete whole» (Bakhtin, 1981, 84). Terskelkronotopen er en spesifikk type kronotop, altså en spesifikk tempospatial enhet, og jeg vil påstå at den gjennomsyrer *Autobiography of Red*. Terskelkronotopen er en grensens og overgangens kronotop, en krisens tempospatialitet, hvor to fremmede krefter møtes. Terskelfenomenet er et fenomen som forener to separate elementer.

Jeg har forsøkt å være lydhør i møte med *Autobiography of Red*, forsøkt å la lesningen bestemme undersøkelsens retning. Det er årsaken til at jeg ikke har valgt å ta i bruk et overgripende teoretisk rammeverk, men heller introduserer spesifikke teoretiske elementer der de kan brukes til å belyse og konkretisere lesningen. Det har vært viktig for meg å holde fast ved verkets kompleksiteter, selvmotsigelser og motvilje mot avklarte svar, og jeg forsøker

ikke å konkludere om spørsmålene boka stiller – kun om måten den stiller spørsmålene. Et av oppgavens viktigste elementer er analysen av *Autobiography of Reds* terskelposisjoner: rommet mellom to språk, to sjangre, to stemmer. På hver side av terskelen befinner det seg tilsynelatende avklarte elementer, ofte definert innenfor én bestemt kategori. Jeg er opptatt av å undersøke også kategoriene, ikke bare punktet hvor de overskrides. Kategoriene jeg organiserer oppgavens sjangerundersøkelse etter, er naturligvis sjangre – og medier: Epos og korlyrikk, selvbiografi, fotografi og roman. Også i undersøkelsen av Geryon er disse sjangerkategoriene viktige. Dessuten analyserer jeg kategoriene Geryon forstår seg selv og sin posisjon gjennom: Det gjelder spesielt kategoriene «helt», «monster» og «rød». Kategorien «protagonist» blir dessuten viktig i diskusjonen av Geryons subjekt- eller objektposisjon i narrativet. Oppgaven innledes med et kapittel, «Oversettelsen», som tar for seg kategorioverskridelse. Mer spesifikt, Stesikhoros' arkaisk greske, korlyriske verks transport inn i Carsons engelske, postmoderne rammer, og dessuten Homers episke innflytelse på Stesikhoros. Andre og tredje kapittel, «Selvbiografien» og «Fotografen», tar hver for seg én enkelt sjanger eller ett enkelt medium. Grunnen til at selvbiografien og fotografiet får så stor plass, er at de tas i bruk av Geryon i hans eget kunstneriske arbeid. Disse kapitlene sentrerer seg rundt romansen og Geryons perspektiv, men inkluderer også diskusjon om henholdsvis selvbiografiens og fotografiets rolle på *Autobiography of Reds* sjangernivå. I disse kapitlene tar jeg dessuten i bruk motiver fra romansen for å undersøke sjangerens eller mediets betydning for Geryon. For å belyse selvbiografien utdypes jeg burets og arkeologiens metaforiske funksjon, og for å undersøke fotografiet strekker jeg meg etter vulkanen som motiv og metafor. Oppgavens siste kapittel, «Romanen», utgjør, som navnet antyder, en undersøkelse av hvorvidt romanen fungerer som en overordnet sjanger i *Autobiography of Red*. Dessuten undersøker jeg hvordan romanrammen påvirker Geryons agens og utviklingspotensial.

1.6 Resepsjon

Det er i overkant av tjue år siden *Autobiography of Red* ble utgitt, og i løpet av disse årene har det blitt skrevet en god del om verket, men feltet er likevel lite nok til å være oversiktlig. Mange lesninger tar utgangspunkt i én spesifikk sjanger, enten eposet, selvbiografien, romansen eller fotografiet, andre møter verket med briller fra kjønnteori og postkolonialistisk teori. Noen tar utgangspunkt i teoretiske rammeverk som psykoanalyse eller fenomenologi, mens noen sentrerer lesningen rundt metaforen. En siste gruppe tar som utgangspunkt eros, begjær og kjærlighet for sin lesning. Jeg tar i bruk og diskuterer en del sekundærlitteratur

gjennom oppgaven, i situasjoner hvor den er relevant, og kommer derfor ikke til å gå i dybden av noen sekundærlitterære verk her, men nøyer meg med oversiktsbildet jeg har gitt.

Mange av de overordnede tematikkene jeg undersøker, er undersøkt av andre tidligere. Det som skiller denne oppgaven fra den øvrige litteraturen om *Autobiography of Red*, er dybden jeg går i når det gjelder å undersøke nyansene i verkets bruk av sjanger, spesielt med tanke på romanen, hvis posisjon i verket få har undersøkt like inngående. Det er heller ingen som har brukt Bakhtins terskelkronotop til å belyse verkets karakter, som ofte kalles hybridisk uten at denne hybriditetens fulle omfang utforskes. Jeg er også spesielt opptatt av verkets mangestemthet. Dessuten undersøker jeg i detalj Stesikhoros' *Geryoneis* og dette verkets kontekst og tilblivelse, noe som gjør meg bedre rustet til å se subtile paralleller mellom det arkaiske verket og *Autobiography of Red*. Jeg undersøker også inngående forbindelsen mellom verkets sjangeruttrykk og Geryons posisjon som enten subjekt eller objekt, passiv eller aktiv i sin myte og sitt narrativ.

Denne oppgaven er, kort formulert, en undersøkelse av *Autobiography of Reds* mangfoldige litterære arvestoff og dets påvirkning på Geryon. I oppgavens første kapittel tar undersøkelsen utgangspunkt i oversettelse, som tematiserer sameksistensen av flere språk og sjangeruttrykk innenfor ett tekstlig uttrykk.

2 Oversettelsen

Hvem snakker om Geryon, og hva har det å si for ham?

I *Autobiography of Red* tar Anne Carson utgangspunkt i den arkaiske poeten Stesikhoros og hans fragmenterte episk-korlyriske verk *Geryoneis* når hun skriver frem sin egen versjon av myten. *Geryoneis* er en gjenfortelling av myten om Geryon, et monster som myrdes av Herakles. Carson er spesielt opptatt av Stesikhoros' språkbruk, spesifikt hans ukonvensjonelle epiteter, som hun påstår «slipper væren fri» (5) fra episke, homeriske konvensjoner. Hennes fremstilling av geryonmyten speiler nettopp Stesikhoros' subjektive, metaforunge språkbruk. *Autobiography of Red* undersøker og tematiserer leser- og fortolkningsproblematikk, intertekstualitet og litteraturhistorie. Den kan ta form av et språklig uttrykks metamorfose gjennom oversettelse; en filosofs påstand fjernet fra sine forsvar og problematiseringer; et motivs nye funksjoner innenfor et nytt formuttrykk; en mytes nye verdier og betydningslag innenfor en ny historisk kontekst. Alle disse bevegelsene, ikke bare den første, handler i virkelighet om oversettelse, om friksjonen og spenningen som skapes når et element *flyttes over* fra én kontekst til en annen. Av denne grunn trekker jeg allerede i dette kapitlet Mikhail Bakhtins terskelkronotop inn i diskusjonen. Terskelkronotopen ligger tett på oversettelsen i at den illustrerer og betegner punktet for transformasjon, splittende og produktivt på samme tid.

Først kommer jeg imidlertid til å forsøke å beskrive geryonmyten slik den fremstod på Stesikhoros' tid, noe som særlig er viktig fordi tilgangen til Stesikhoros' verk begrenser seg til få og små fragmenter. Deretter undersøker jeg forholdet mellom den historiske Stesikhoros og Carsons versjon av Stesikhoros, først gjennom Carsons fremstilling av ham i et fiktivt intervju, siden gjennom det hun presenterer som hans fragmenter. Etter dette diskuterer jeg måten Stesikhoros tar i bruk homeriske motiver, og hvordan Carson følger opp denne tråden i sine fragmentoversettelser. I diskusjonen av Carsons oversettelsespraksis trekker jeg inn Walter Benjamin, hvis ideer om oversettelse Carson selv kaller forbilledlige. Ellers bruker jeg primært sekundærlitteratur og forskning om Stesikhoros' *Geryoneis*, og sammenligner funnene med Carsons virkemidler, sensibilitet og poetikk. Mellom Carson og Stesikhoros ligger 2600 år, og de er strukket mellom arkaisk gresk og moderne engelsk. Selv om Carson tar med seg mye fra Stesikhoros, kan hennes fremstilling av myten i stor grad beskrives som

ny og *annerledes*. Mot slutten av kapittelet kommer jeg til terskelkronotopen, og ved hjelp av den diskuterer jeg *Reds* utvidede oversettelsesbegrep, Carsons sitatpraksis, autoritetsundergraving, katakreser og det revitaliserende potensialet som ligger i å flytte over.

2.1 Hvor kommer innflytelsen fra?

Den viktigste – i hvert fall den mest uttalte og iøynefallende – litterære innflytelsen på Carsons Geryon, er Stesikhoros' fremstilling av ham i *Geryoneis*. C-Geryon oppstår imidlertid ikke i en isolert dialog mellom Stesikhoros og Carson, mellom gresk arkaisk tid og et postmoderne Canada. Allerede i innledningen til *Autobiography of Red* plasserer Carson Stesikhoros, og i implisert utstrekning hans litterære produksjon, Carson og hennes litterære produksjon, i en kontekst: «He came after Homer and before Gertrude Stein» (3). Denne forenklete litteraturhistorien kan i videste forstand leses som en måte å trekke inn hele den vestlige litteraturhistorie i *Red*, men det virker som vi primært har å gjøre med de nevnte forfatternes holdning til forholdet mellom språk og virkelighet, slik det kommer frem i deres tekstproduksjon. I innledningsessayet «Red Meat: What Difference Did Stesichoros Make?» er det nemlig nettopp forholdet mellom språk og væren Carson er mest opptatt av i sammenligningen av Homer, Stesikhoros og Steins litteratur. Det gjelder Stein-epigrammet som åpner verket, «I like the feeling of words doing / as they want to do and as they have to do» (3) – det gjelder karakteristikken av det homeriske episke univers som et sted hvor «being is stable and particularity is set fast in tradition» (4), altså et univers hvor forbindelsen mellom signifikant og signifikat er uproblematisk og entydig – og det gjelder Stesikhoros' nye bruk av epiteter, som løsner nettopp denne forbindelsen: «Stesichoros released being. All the substances in the world went floating up» (5). *Red* introduseres altså med det man kan kalle en meditasjon over språkets plass i, og makt over, verden og subjektene som bebor den. I denne meditasjonen er sjanger en ramme som strukturerer forholdet mellom språk og væren: et uttrykk for en spesifikk måte å være på. Jeg kommer spesielt til å undersøke hvilken innflytelse de litterære fremstillingene av forholdet mellom språk og væren har på Carsons versjon av Geryon. Denne historiske Geryon-undersøkelsen tar for seg de eksplisitte Geryon-referansene hos Stesikhoros og Carson, og dessuten arven etter Homers epos, en av de litterære innflytelsene på Stesikhoros og Carson som *ikke* tar for seg Geryon, men som likevel virker inn på Geryon-manifestasjonenes epistemologiske og moralske kontekst og sjangeruttrykk.

Formmessig står Stesikhoros' *Geryoneis* i en ekstrem posisjon: Teksten må sies å binne seg i periferien av det som vanligvis regnes som et verk. I kraft av sin fragmentering

er *Geryoneis* ikke så mye et verk som ideen om et verk. *Geryoneis* er uten endelige grenser og sikkerhet om hvilke fragmenter som er en del av teksten. På grunn av den sterkt fragmenterte tilstanden, er det umulig å se Stesikhoros' mytefremstilling isolert fra samtidens andre fremstillinger. Det betyr naturligvis ikke at *Geryoneis* er umulig å karakterisere eller skille fra samtidige verk, men det betyr at kunnskap om Geryon-myten er nødvendig for i det hele tatt å kunne vurdere hvilke fragmenter som hører til *Geryoneis* og hvilke som ikke gjør det. Carson gjør ingen verkintern avgrensning av Geryon som rent stesikhoreisk, men introduserer ham derimot som «a character in ancient Greek myth about whom Stesichoros wrote a very long lyric poem» (5). For å oppsummere alle disse enkeltobservasjonene: Mytevesenet C-Geryon står ikke i noen enkel Stesikhoros–Carson-splittelse. Han har sine lange og mange røtter festet i, om ikke alle kunstneriske representasjoner av ham, så i hvert fall alle representasjoner som på en eller annen måte har påvirket den Geryon som finnes hos Carson.

Det er, ikke overraskende, ikke sikkerhet om opprinnelsen til mytefortellingen om Geryon og Herakles. Den tidligste, og primære, kilden til Geryon-myten finnes hos Hesiod, nedskrevet rundt århundreskiftet 7-600 f.Kr. Denne versjonen har innforståtte elementer, noe som antyder en forventning hos forfatteren om at leseren allerede er kjent med mytefortellingen: med andre ord at stoffet allerede er utbredt og velkjent (Curtis, 2011, 14-15). Kroppslig har mytevesenet Geryon gjennomgått relativt store transformasjoner: I forskjellige manifestasjoner har han forskjellige antall armer, bein og hoder. En nevneverdig kroppslig variasjon er at det rundt Stesikhoros' tid skjer en oppblomstring av visuelle kunstfremstillinger av Geryon, primært på potter, hvor han fremstilles som bevinget (Curtis, 2011, 10). Dette er ikke tilfellet verken hos Hesiod eller på levninger av potter fra 7- og 600-tallet, og noen spekulerer i om Stesikhoros' fremstilling er opphavet til vingene. Vingene finnes ikke i de gjenvunne tekstfragmentene, men det finnes belegg for deres eksistens i skolia, margkommentarer, i Hesiods *Theogonien* (Curtis, 2011, 17). Av detaljer om S-Geryons fysiske fremtreden, annet enn at han var kledd i rustning, er det eneste som kommer frem i fragmentene at han var trehodet – et trekk det er verdt å merke seg at Carson ikke viderefører i sin versjon av Geryon.

Fremstillinger av Geryon og Herakles virker å ha hatt stor popularitet på 500-tallets Sicilia – Stesikhoros' hjemsted – hvor lokalbefolkningen levde side om side med greske innflyttere. Stesikhoros var blant innflytterne. I lys av *Geryoneis*' opprinnelse får duellen mellom Herakles og Geryon en tydelig imperialistisk ladning. Ifølge Paul Curtis representerer Herakles for sicilianerne den siviliserte grekeren, monsteret Geryon den usiviliserte lokalbefolkningen, og Herakles' seier fungerer som en form for unnskyldning for gresk

invaderende vekst (Curtis, 2011, 21). Hanne Eisenfeld argumenterer i essayet «Geryon the Hero, Herakles the God» for en posisjon som ikke nødvendigvis, men i mange tilfeller, er motstridende: at Stesikhoros søker å plassere leserens empati først og fremst hos Geryon, ikke Herakles. Han gjør det riktignok ikke ved å fremstille Herakles som en tyrannisk figur, men ved å forsterke hans (senere) guddommelige, og dermed umenneskelige, side (Eisenfeld, 2018). Også Curtis påpeker at det ikke var helt uvanlig at monstre ble fremstilt i sympatisk lys i gresk antikk – han bruker eksempelet Minotaurus, som frem til 400-tallet f.Kr ofte ble fremstilt i kjortel, altså i humaniserende antrekk, i motsetning til de senere fremstillingene av ham som naken (Curtis, 2011, 149). Han trekker også frem at Pindar har sympati med – «forsvarer» – Geryon (Curtis, 2011, 18).

Carson oppsummerer det som kan sies å skille Stesikhoros språklig og formmessig fra samtidige poeter med sitater fra blant annet Hermogenes og Longinus. Hans bruk av epiteter beskrives av Hermogenes som «søt», og Longinus kaller ham den mest homeriske av de lyriske poetene (4). Stesikhoros er homerisk i sin utstrakte bruk av episk tematikk, og dessuten i bruken av daktylisk metrikk (Segal, 1985, 188-89). Hva som får Hermogenes til å skryte av Stesikhoros' adjektivbruk er ikke like tydelig, men for Carson – dersom man tar henne på ordet – oppløser Stesikhoros med sin adjektivbruk de forutbestemte, konvensjonelle epitete fra epikken og fra Homer, som igjen er representasjoner av en kontrollert, oversiktlig og forutsigbar verden. Adjektivene Carson trekker frem i innledningsessayet, illustrerer Stesikhoros' forhold til språket i kontrast til Homers. Stesikhoros' epiteter er de som ikke er forventede: «an insomniac *outside the joy*. Or killings *cream black*» (5). Carson kaller adjektivene «the latches of being» (4), og hevder at Stesikhoros «undo[es] the latches» (5). Utviklingen karakteriseres av en økning i metaforiske kvaliteter i epitete. Disse kvalitetene er tilstede også hos Homer – «The sea is *unwearying*» (4) – men på langt nær i samme grad som hos Stesikhoros. Man kan gå så langt som til å si at epitete Carson trekker frem som eksempler på Stesikhoros språk, i større grad er metaforiske enn strengt tatt adjektiviske.

2.2 Stesikhoros' Geryon, Carsons Stesikhoros: Intervjuet

Intervjuet er *Autobiography of Reds* siste del, med det enkle navnet «Interview» og undertittelen «(Stesichoros)» (147). Her lar Carson Stesikhoros ta eierskap over en versjon av Geryon som forankres i tre attributter:

i: How about your little hero Geryon

s: Exactly it is red that I like (149)

Denne versjonen av Geryon, den lille, røde helten, bærer mistenkelig preg av Carsons Geryon. Som det kommer frem, finnes det imidlertid to versjoner av Stesikhoros, og disse må avklares. Den primære er historiske Stesikhoros, som vi har tilgang til gjennom beskrivelser gjort av blant annet Platon (Platon, 1962, 36) og Hermogenes (Hunter, 2015, 145), og dessuten gjennom de få fragmentene som er antatt å være skrevet av Stesikhoros selv. Den historiske Stesikhoros utgjør en viktig bakgrunn for *Red*, og det er vanskelig å se at boka ville oppstått uten ham og hans versjon av Geryon. Like fullt er den versjonen av Stesikhoros som trer frem på *Reds* sider, en annen Stesikhoros enn den historiske – noe som ikke må forveksles med at de ikke hører sammen. Den andre versjonen er Carsons versjon av Stesikhoros, C-Stesikhoros, og han er spesielt synlig i bokas kortere deler. Tekstene utenom romansen er nemlig i like stor, kanskje til og med større grad opptatt av Stesikhoros enn av Geryon. Det er imidlertid bare i enkelte deler at Carson kler seg i Stesikhoros' stemme, tar på seg hans person. Det er aller mest tydelig i intervjuet, mens hun for eksempel i innledningsessayet forholder seg eksternt og beskrivende til en versjon av Stesikhoros som ligner mer på den historiske skikkelsen enn versjonen av Stesikhoros som trer frem i intervjuet og oversettelsene.

Romansens Geryons påvirkning på den versjonen av Geryon som Carson tillegger Stesikhoros, blir tydelig gjennom attributtene han tilegnes av intervjueren og C-Stesikhoros i det siterte intervjuutdraget. Først «little»: I romansen beskrives Geryon som «[s]mall, red, and upright» (25). Beskrivelser av arkaiske versjoner av Geryons fysikk opptar seg først og fremst av hans mangelmethet, og ofte hans vinger, men flere steder omtales han også, riktignok sjelden spesifikt forankret i tid eller forfatter, som en kjempe: for eksempel i *Oxford Dictionary of Phrase and Fable*. Curtis påpeker at Geryons størrelse ikke gjøres til noe poeng på en eneste visuell levning fra arkaisk tid – primært er det snakk om potteskår (Curtis, 2011, 14) – men nevner i kommentarene til oversettelsene av *Geryoneis*-fragmentene et gresk ord som Homer bruker om fjelltopper («koryfi», eng. «peak»), og som i overført betydning kan referere til Geryons størrelse (Curtis, 2011, 144). Eisenfeld legger vekt på at Stesikhoros menneskeliggjør Geryon (Eisenfeld, 2018, 81), og man kan med utgangspunkt i dette spørre seg om hans potensielle massivitet, som må sies å være et monstrøst trekk, dermed mildnes. Diskrepansen mellom intervjuerens beskrivelse av Geryon som liten og en tentativ konklusjon om at Stesikhoros' Geryon kan sies å være en kjempe, men at dette ikke legges spesielt stor vekt på, ofte faktisk ignoreres helt, kan muligens forklares med at intervjuets Stesikhoros og

intervjueren mener «liten» metaforisk. Geryon er til sist maktløs overfor Herakles, og i sitt dødsøyeblikk forvandles han til en valmue – riktignok bare metaforisk. I forlengelsen av dette kan man si at størrelse er relativt, og i større grad handler om hvem man sammenlignes med og hvordan man oppfattes, av andre og av seg selv, enn hvordan man *er*. Unnskyldninger til tross, lille Geryon er i første rekke Carsons, men gjennom intervjuet gir Carson likevel æren for sin versjon av Geryon til – riktignok sin egen versjon av – Stesikhoros.

«Hero» er en betegnelse som, i likhet med «little», ikke uten videre diskusjon kan brukes om *Geryoneis*' Geryon, men dette attributtet er faktisk under diskusjon i *Geryoneis*-resepsjonen. Spesielt Eisenfeld argumenterer for at Stesikhoros fremstiller Geryon i tradisjonelle helteposisjoner, og blant annet Adrian Kelly spør seg om Stesikhoros fremstiller Geryon sympatisk gjennom de episke referansene i *Geryoneis* (Kelly, 2015, 42). Geryon er en viktig narrativ drivkraft i *Geryoneis*: Carson beskriver verket som «a tantalizing cross section of scenes [...] from Geryon's own experience» (6). Spesielt scenen hvor Geryons mor ber ham la være å kjempe er sympatimessig slående: «wretched in the child I bore, my suffering is unbearable» (Stesikhoros, 2011, 77). Å fremstilles sympatisk er ikke noe som i seg selv gjør en til helt, men en helt kan ikke være blottet for sjarm og umulig å sympatisere med: Helten er jo nettopp et ideal, en å se opp til. Hos Stesikhoros er heltebegrepet under sterk innflytelse fra de homeriske eposene, hvor en helt er modig, ærgjerrig, individualistisk og oppnår ære gjennom suksess i nærkamp (Bowra, 1963, 9-10, 12). Geryon nærmer seg flere av disse heltekriteriene når han går i kamp mot Herakles for å forsvare sine kyr, sin ære og å hevne sin myrdede kvegvakter og vakthund. Problemet, naturligvis, er at hans motstander er ham overlegen. Han slås i hjel, og får dermed ikke gjort seg heltetittelen verdig på slagmarken. Det andre store spørsmålet er om Geryons veletablerte rolle som monster fortrenger all mulighet til å være en som kan sympatiseres fullstendig med. Hans monsterrolle er imidlertid i virkeligheten ikke helt utvetydig: Hos Hesiod, altså den eldste litterære representasjonen av Geryon vi har tilgang til, fremstilles han ikke som et monster, men derimot som den sterkeste blant dødelige (Curtis, 2011, 15).

I *Autobiography of Red* innleder C-Geryon den tekstbaserte delen av selvbiografien sin med det følgende: «Geryon was a monster» (37). Monstrøsiteten sidestilles imidlertid med hans higen mot at selvbiografien skal inneholde, nære, beskytte «all inside things, particularly his own heroism» (29). Man kan påpeke preteritumsformen i Geryons påstand om sin monstrøsitet og spørre om han kanskje, i sine nye *Autobiography of Red*-klær, ikke lenger er et monster, men man kan også sette spørsmålsteget ved selve helt-monster-binærpåret. Det utfordres allerede i diskusjonen om S-Geryon, hvor eposets idealer er en viktig

premissleverandør – Eisenfeld kaller ham nettopp «a hero–monster» (Eisenfeld, 2018, 80) – og det er ikke overraskende at binærparet står overfor hardere skyts i Carsons versroman. En helt er ikke en helt når hen løsriveres fra sin historiske og litterære kontekst, og Geryons kontekst er mangfoldig, sprikende, vag. I *Red* ser Geryon seg selv som et monster, hva det nå enn innebærer: «Who can a monster blame for being red?» (104). Han er imidlertid et monster som ønsker å være, og som kanskje er, sin histories helt – hva nå enn *det* innebærer.

Tredje attributt: C-Stesikhoros kaller, i hvert fall tilsynelatende, Geryon for «red». Det røde følger Geryon gjennom Carsons verk, og «Red» brukes, jeg må igjen si tilsynelatende, epitetisk i verkets tittel. Hos Carson beskrives Geryon som rød, *tilsynelatende* bokstavelig. Rødfargen er ikke begrenset til en metaforisk identifikasjon, selv om den også fungerer slik. Også her må det riktignok innvendinger til: Mens både Geryons mor (36) og Herakles' kjæreste Ancash (128) interagerer med vingene, er det aldri noen andre enn fortelleren og Geryon som kommenterer rødfargen. Også greske Geryon fra tiden rundt 600 f.Kr har en tydelig forbindelse til det røde. Carson oversetter navnet på øya han bor på, Erytheia, til «The Red Place» (5). Jeg har imidlertid ikke funnet en eneste kilde som beskriver Geryon selv som rød, og Gerson Schade skriver følgende om fargen: «Redness is not at issue in Stesichorus' poem, except with reference to the name of Erytheia; in Apollodorus Geryon's cattle are said to be red, but there is no mention of this in the fragments of Stesichorus» (Schade, 2015, 181). Øya omtales – av andre arkaiske kilder enn Stesikhoros – som rød, men selv ikke den er rød i kraft av rødt pigment: Den er rød fordi den ligger i solnedgangen og kveldslyset farger den (Davies, 1988, 280). Det ligger altså en ustabilitet i rødfargen allerede på Stesikhoros' tid, en ustabilitet som skal slå ut i full blomst innenfor *Reds* permer.

I intervjuet svarer Stesikhoros på spørsmål og snakker om en Geryon som eksplisitt kalles *hans* (149). Denne versjonen av Geryon er, som jeg har prøvd å vise, ikke uestesikhoreisk, men likevel betydelig mer preget av Carson. At C-Stesikhoros tar eierskap over den lille, røde helten Geryon, kan leses i tre retninger. Enten kan man anta at Carsons Geryon er så betinget av Stesikhoros' at han fortsatt kan kalles Stesikhoros', eller man kan gå ut fra at Carsons behandling av Geryon har en tilbakevirkende kraft på den Geryon som ble skrevet frem av Stesikhoros to og et halvt årtusen tidligere. Tredje alternativ er at kun C-Stesikhoros, ikke Stesikhoros, tar eierskap over Geryon: at det ikke finnes noen virkelig forbindelse mellom de to. Jeg heller i retning av en versjon av nummer to. Forbindelsen mellom historiske Stesikhoros og C-Stesikhoros opprettholdes fordi enhver produksjon, enhver lesning og enhver reproduksjon er betinget av konteksten den oppstår i eller foregår innenfor, og gjennom å åpenlyst modifisere *Geryoneis*, synliggjør Carson at all interaksjon

med litteratur i noen grad modifierer den. Det betyr ikke nødvendigvis at hennes Canada–1998-fremstilling av Stesikhoros og hans litterære produksjon er korrekt, hva nå enn det skulle bety – det betyr fremfor alt at hun inviterer leseren til å tenke over bevegelsen som skjer i en reproduksjon, en oversettelse eller en lesning.

2.3 Et monster i helteklær: Homeriske Stesikhoros

Til tross for at Homer ikke skrev om Geryon, har han hatt avgjørende innflytelse på Stesikhoros' fremstilling av det mytiske monstret. Stesikhoros situerer Geryon i posisjoner som ligger tett opptil posisjoner *Iliadens* krigere befinner seg i, og det stiller Geryon i et lys som ofte av forskere vurderes som sympatisk og empativekkende. I *Geryoneis* settes Geryon i posisjonen til to homeriske helter, Glaukos og Gorgytion. Førstnevnte baler med spørsmålet om hvorvidt det er best å kjempe hederlig og risikere å dø eller ikke delta i striden; sistnevnte forvandles i sitt dødsøyeblikk, gjennom en simile, til en valmue. Glaukos-referansen er verdt å nevne her fordi den forankrer posisjoneringen av Geryon i heltesituasjoner som et tilbakevendende virkemiddel hos Stesikhoros, og dessuten fordi den tar for seg en tematikk som er viktig også for Carsons Geryon: Dødelighet. Mest plass gir jeg imidlertid til valmuesimilen, fordi Carson bruker den aktivt – ikke bare er den en av få passasjer fra *Geryoneis* hun forholder seg tett til i sin oversettelse, den dukker også opp i romansen. I *Iliaden* utspiller situasjonen seg som følger: Gorgytion, Priamos' sønn, skytes i strid. Her i Østbyes oversettelse:

helten Gorgytion rammet han midt i brystet med pilen. [...]
Matt lot han hovudet synke som hist i haven en valmu
bøyer seg tynget av svulmende knopp og av duggen om våren.
Således segnet hans hode ved malmhjelmens tyngde til siden. (Homer, 1994, 8:303-306)

I Hanne Eisenfelds oversettelse lyder Stesikhoros' versjon av valmuescenen som følger:

he inclined his neck then – Geryon –
angled, just as when a poppy,
which shaming its soft body
swiftly letting fall its petals (Stesikhoros, 2018, 91)

Valmuesimilens forbindelse til Homer har fungert som grunnlag for mange diskusjoner om forfatterens mulige sympatiske fremstilling av Geryon. Eisenfeld, som argumenterer for at Stesikhoros bruker Homer-referansene til å slå sprekker i Geryons monstrøsitet, oppsummerer

resepsjonens holdninger til valmuesimilen langs to hovedårer: sammenligningen av Geryon med en episk kriger, og interessen for den kroppslige transformasjonen fra monster til skjør valmue (Eisenfeld 2018, 91). Ofte går konklusjonen i retning av at referansen underbygger en form for sympati med Geryon.

Som Adrian Kelly påpeker, er det ikke uvanlig å ta i bruk planter som figur i tidliggreske episke dødsfall. Det spesifikke bildet som finnes hos både Homer og Stesikhoros – en valmue som treffes av en pil – er imidlertid så unikt at de to passasjene knyttes sammen av så godt som alle som behandler emnet (Kelly, 2015, 36-7). Det er imidlertid ikke konsensus om at Stesikhoros forsøker å bygge sympati med Geryon: For eksempel argumenterer Alexandra Rozokoki for at Geryons valmueskjørhet er en form for spott, et uttrykk ikke for menneskelig, men skamfull, svakhet i møte med Herakles (Rozokoki, 2009, 7). I *Cambridge History of Classical Literature* fra 1985 stiller Segal seg kritisk til Stesikhoros' appropriering av similen: «He seems unaware of the possible unsuitability of the comparison» (Segal, 1985, 190). Litt senere fortsetter han: «Transferred to a different structure, the Homeric frame at a certain point seems strained, becomes overburdened and cracks» (Segal, 1985, 190). For Segal synes problemet å være en antatt inkompatibilitet mellom Stesikhoros' lyriske, sympatiske portrett av monsteret Geryon og hans utstrakte bruk av Homers episke motiv – han legger for mye vekt på begge sider av en skjør vektstang, så å si. Men hva vekker uttalelsen hans assosiasjoner til, annet enn Carsons egen beskrivelse av Stesikhoros' forhold til Homer? «Homer fastens every substance in the world to its aptest attribute and holds them in place for epic consumption. [...] For no reason that anyone can name, Stesichoros began to undo the latches» (4-5). Bruddet som Stesikhoros tvinger frem med en ren og avklart form, og, i utstrekning, et rent og avklart forhold mellom språket og væren, er nettopp det Carson antyder at er hans viktigste prestasjon.

Carson utviser en form for stesikhoreisk sensibilitet når hun med det følgende tar i bruk Stesikhoros' metode. Hun tar i bruk en passasje fra Stesikhoros på en måte som mistenkelig ligner Stesikhoros' bruk av passasjer fra Homer. I Carsons fragment VII, «Geryon's Weekend», plasserer hun Geryon i Herakles' posisjon. Forbindelsene er ikke identiske, Stesikhoros og Homer tar ikke utgangspunkt i samme myte, det gjør Stesikhoros og Carson, men med noen forbehold er de likevel sammenlignbare. Scenen viser Herakles eller Geryon på besøk hos en kentaur, i Stesikhoros' materiale er han navngitt som Pholos. Oversatt av Paul Curtis lyder Stesikhoros' fragment: «And taking a small cup he drank, holding high the measured three flagons – the draught Pholos had mixed and handed it to him» (Stesikhoros 2011, 88). Her er det korresponderende utdraget fra Carsons fragment: «the

centaur had a cup made out of a skull Holding three / Measures of Wine Holding it he drank» (11). Det er ikke snakk om et rollebytte mellom Geryon og Herakles internt i mytefortellingen de deler, men en forsterkning av båndet mellom Geryon og helterollen, som, i hvert fall ifølge Eisenfeld, allerede begynner hos Stesikhoros. Det understreker at Stesikhoros er operativ i Carsons språk og virkemidler: Til tross for at hun beveger seg vekk fra kilden når hun plasserer Geryon i Herakles' rolle, nærmer hun seg den på samme tid ved å følge opp rolleforskyvningen av Geryon gjennom Stesikhoros' virkemidler.

Av Stesikhoros' gjengivelse av scenen gjenstår ikke mer enn det jeg allerede har sitert, og tragedien som følger åpningen av vinflasken må derfor hentes fra en annen kilde. Det er umulig å si hvordan Stesikhoros fremstiller Herakles her, og hvilke detaljer han vektlegger, men med det følgende presenterer jeg et skjelett av hendelsesforløpet under Herakles' svipptur innom en venn mellom to av hans storverk. Hos Apollodorus (2. århundre e.Kr.) tilhører vinen alle kentaurene, og Pholos nøler med å åpne den, men Herakles ber ham være ved godt mot. Kentaurene lukter vinen og kommer, bevæpnet, og som svar jager Herakles dem. De søker tilflukt hos Kheiron, en annen av de få vennligsinnede og «siviliserte» kentaurene, men ved et uhell skyter Herakles en pil som går gjennom en uvennlig kentaurers arm og inn i Kheirons kne. Dette opprører Herakles, og gir kentaurene anledning til å rømme (Apollodorus, 2008, 75). Det er usikkert hvor mange kentaurer Herakles dreper, men Apollodorus skriver at Pholos plukker en pil fra «a corpse» (Apollodorus, 2008, 76), noe som antyder at det er flere. Etter stridighetene kommer Pholos til å stikke seg på en av Herakles' piler, som er dekket med gift fra hydraen (Apollodorus, 2008, 76). I andre kilder er opptakten noe annerledes. Hos Diodorus Siculus (1. århundre f.Kr.) har en kentaur fått vinen med beskjed fra Dionysos om å åpne den når Herakles kommer på besøk (Diodorus Siculus, 1961, 383). Diodorus Siculus beskriver kentaurene som mektige og skremmende – de gjemmer seg ikke bak Kheiron, som ikke nevnes i denne fremstillingen – og Herakles som fattet og handlekraftig: «Despite all this Heracles maintained an astonishing struggle with those who enjoyed such advantages as these, slew the larger part of them, and forced the survivors to flee» (Diodorus Siculus, 1961, 383). Fremstillingene ender på samme måte, og Pholos ender sitt liv på samme måte som Geryon, ved en pil dekket av hydragift. Det er imidlertid klare forskjeller i hva slags skyld Herakles kan sies å ha for stridighetene. Kentaurmassakren oppleves uansett som kynisk for en nåtidsleser. Herakles oppfører seg som den samme helten han er i sine tolv brutale storverk: en modig og dyktig kriger, som behandler Pholos, en av få siviliserte og vennligsinnede kentaurer, med respekt. Samtidig slår han i hjel flere og mer enn storverkene egentlig krever. Geryon er nettopp et eksempel på dette: Storverket består bare av

å stjele hans kyr. Det er en helts rolle Geryon arver, men med lesebrillene *Red* tilbyr, som så avgjort ligger på et annet sted i tid enn de antikke fremstillingene av Herakles' bedrifter, er det vanskelig å argumentere seg vekk fra denne rollens bitre bismak. Som epitetene «rød» og «monstrøs» er umulig for Geryon å virkelig gripe, er Herakles' helterolle umulig å fylle slik Herakles en gang fylte den. Den har fått nye betydningslag. I en postkolonialistisk kontekst er den militante imperialisten Herakles umulig å akseptere som det ultimate ideal.

Resten av Carsons fragment viser Geryon i det som med heroiske termer kan kalles en erobring:

Later well later they left the bar went back to the centaur's
Place [...] Come over here you can
Bring your drink if you're afraid to come alone The centaur
Patted the sofa beside him Reddish yellow small alive animal
Not a bee moved up Geryon's spine on the inside (11)

Maktforholdet er imidlertid snudd på hodet fra det opprinnelige mytestoffet: Mens Herakles er den som overtaler Pholos til å åpne vinflasken og den som slår fra seg i strid, er det hos Carson kentauren som legger an på en noe tilbakeholden Geryon. Selv når han befinner seg i helterollen, som pleier å være den aktive, erobrende part, må Geryon altså finne seg i å være interaksjonens passive part. Aktivitet og agens er essensielt for den episke helten: Det viser seg blant annet i de konkrete karaktertrekkene «mot» og «dyktighet i kamp». Det virker heller ikke å ligge noen skjult aktivitet i Geryons passivitet, derimot virker han halvhjertet, uengasjert: «Not a bee moved up Geryon's spine» (11). Betyr dette at Geryons personlighet gjør ham inkompatibel med helterollen? At den ikke passer, selv når han blir servert den på sølvfat? Ikke nødvendigvis, for C-Stesikhoros' *Geryoneis* hører til en annen tid enn Stesikhoros', og helterollen er sannsynligvis også annerledes. Det er vanskelig å se for seg en totalt passiv helt: Utfordringen, for å avklare om han kan være en slags helt, må altså bli å finne Geryons agens, hans vilje og gjennomføringsevne. Blant annet handler det om å finne det aktive i det tilsynelatende passive.

I likhet med transformasjonen geryonmyten gjennomgår fra Stesikhoros til Carson, hvor Herakles' drap på Geryon blir til et smertefullt kjærlighetsforhold, erstattes død med sex i pholosfragmentet. Det antyder at rekontekstualiseringen av helterollen som vi finner hos Carson, allerede begynner i C-Stesikhoros' fragmenter. Den flyttes fra et eksternt og handlingsdrevet til et psykologiserende plan, hvor dramatikken primært drives av personenes indre liv. Riktignok finnes fremdeles drapshistorien hos C-Stesikhoros, og den er massiv og skremmende, men det vokser frem andre, mer hverdagslige drama rundt den, fra en

postindustriell og relativt moderne virkelighet, hvor skole, helger og one night stands er kulturelle bjelker.

2.4 Stesikhoros' Geryon, Carsons Stesikhoros: Oversettelsene

Fordi fragmentene som presenteres i *Reds* andre del, «Red Meat: Fragments of Stesichoros», utgir seg for å være oversettelser av Stesikhoros' poesi, utvider de opphavsproblematikken til også å omfatte oversettelsesproblematikk. I diskusjonen av Carsons oversettelser er det fristende å ta i bruk noen prinsipper og begreper fra Walter Benjamins syn på forholdet mellom et originalverk og dets oversettelser. Carson nevner i forordet til en samling med Sapfo-oversettelser, *If not, Winter* (2002), nettopp Benjamins oversettelsesidealer som forbilledlige. Spesifikt gjelder det tanken om å lytte etter gjenlyd av originalspråket i oversettelsesspråket. Mer presist, gjenlyd i oversettelsesspråket som har blitt reflektert mot originalspråkets overflate, og slik er farget av det. «I am never quite sure how to hear Sappho's echo but, now and again, reading these old citations, there is a tingle» (Carson, 2002, xxi). Dette ekkoets fremkomst får en mer håndgripelig form i Benjamins preferanse for ord-for-ord-oversettelser over oversettelser på setnings- eller meningsbasis, og også her følger Carson ham: Hun forsøker, skriver hun, «using where possible the same order of words and thoughts as Sappho did» (Carson, 2002, x). Hun gjør det med et mål om å være gjennomiktig, til tross for at hun er overbevist om at *gjennomiktighet* er et uopnåelig ideal for en oversetter. Ben Hjorth påpeker dette i en artikkel om *Antigonick* (2012), Carsons oversettelse eller «oversettelse» av *Antigone* (Hjorth, 2014, 138). Gjennomiktigheten Carson idealiserer, går ut på å bruke Benjamins ord-for-ord-fremgangsmåte i Sappfos språks tjeneste: Ved å forsøke å være gjennomiktig, sikter Carson mot å gi det greske språket og Sappfos spesifikke formuleringer rang over det engelske språkets vendinger og struktur. Hun prøver å finne et hjem for det oversatte språket i oversettelsesspråket.

Det er klart det er urimelig å anta at verdiene bak Carsons Sapfo-oversettelser er de samme som verdiene som ligger til grunn for det hun presenterer som engelskspråklige versjoner av utvalgte *Geryoneis*-fragmenter. Aller mest overgripende kan Carsons bruk av oversettelse i *Red* kalles eklektisk. Den tydeligste forbindelsen Carsons versjon av fragmentene har til Stesikhoros' original, er navnet selv: «Fragments of Stesichoros» (9). Fragmentene kan skrelles lagvis: I den aller ytterste, umiddelbare overflaten kan de antas å virkelig være oversettelser av *Geryoneis*. Under dette blir det klart, gjennom åpenbare anakronismer som «taxi» (10) og «weekend» (11) og gjennom mange av fragmentenes situasjoner, at mange av fragmentene ikke kunne ha blitt komponert av en som levde for 2600

år siden. Mistenkeligheten påvirker selvsagt deretter lesningen av de fragmentene som fremstår mer arkaiske, fremmede eller mytiske, og fragmentene i sin helhet fremstår på dette punktet i avskrellingen som bedragerske – riktignok uten den nødvendigvis negative verdien som vanligvis ligger i ordet. Carson kan være tilsynelatende totalt respektløs, som når hun i det diskuterte fragmentet «VII. Geryon's Weekend» lar Geryon drikke vin hos en kentaur, en scene som opprinnelig tilhører Herakles. Fragmentene er imidlertid ennå ikke fullstendig avkledd, men neste skritt krever kunnskap om Stesikhoros' faktiske fragmenter. Carson gir seg ut for å oversette *Geryoneis*, men hun gir seg også ut for å gi seg ut for å oversette *Geryoneis*. Under de åpenbare avvikene og anakronismene skjuler det seg drypp og formuleringer som faktisk kommer fra Stesikhoros, og det er lite konstruktivt å avfeie Stesikhoros som medforfatter av fragmentene. Dypere i denne åren ligger påstanden om at fragmentene Carson presenterer sammen med erklæringen om at de er Stesikhoros', utfordrer oversettelsens grenser, spør hvilken endring, hvilken forflytning som er for stor, for ekstrem.

Dette til tross, en sammenligning av Carsons fragmentoversettelser med andres gjør det svært fristende å si at hun i stor grad erstatter Stesikhoros' fragmenter med sine egne. Det er dermed snakk om C-Stesikhoros' fragmenter i større grad enn Stesikhoros', og skinnoversettelser i større grad enn oversettelser. Som skinn-prefikset impliserer, fremstår fragmentene imidlertid fremdeles som oversettelser: Ikke bare på grunn av antydningen som ligger i delens tittel, «Fragments of Stesichoros», men også på grunn av fragmentenes fremmedgjørende, visuelle ordvalg, som her: «Secret Pup At the front end of another red day» (9). Mangelen på tegnsetting gjør dessuten at formuleringene virker syntaktisk merkelige: «trust me she said Engineer of his softness» (10), «[s]teps off a scraped March sky and sinks / Up into the blind Atlantic morning One small / Red dog jumping» (13). Carson undervurderer ikke tekstens overflate. Dette er så viktig at det bør gjentas i positiv formulering: Carson aktiverer og synliggjør tekstens overflate – ordvalg og syntaks, tegnsetting, titler og sjangerbetegnelser, layout og linjeskift, for ikke å snakke om bokmediet i seg selv – ikke så mye for å la disse elementene delta i meningsproduksjonen som for å vise i hvilken grad de allerede deltar. Hvordan noe fremstår, er like viktig som hva det er, *er* en del av hva det er, i hvert fall det eneste det kan være og oppfattes som av et sansende og reflekterende subjekt. Og Stesikhoros-fragmentene fremstår som oversettelser. Mer spesifikt ligner de oversettelser som nærmer seg Benjamins ord-for-ord-fremgangsmåte: Fragmentene etterligner ikke oversettelser med klar meningsformidling som viktigste intensjon. Dette ville gjort deres rolle som skinnoversettelser nesten umulig, det ville usynliggjort den språklige forflytningen fra gresk til engelsk – som, om den i stor grad er kunstig, likevel er betydelig. Jeg har tidligere

påstått at Carson i *Red* utviser en form for stesikhoreisk sensibilitet, og her trer den frem igjen: i tekstens taktile overflate, mobil, samtidig sanselig og uhåndgripelig, metaforisk, nesten-metaforisk, kanskje metaforisk. Denne sensibiliteten er Carson selvsagt klar over, og den fungerer i *Red* som et virkemiddel for å gjøre Stesikhoros' og Carsons stemme vanskelig å skille fra hverandre. I Carsons oversettelser, «oversettelser», oversettelser, faller aldri språket ut av syne. Det henger i lufta, foran øynene, siver inn i nesa og ørene og faller først slik, gjennom å aktivere leserens massive sansereservoarer, minnereservoarer, deres refleksjonsevne, inn i virkeligheten.

I *Reds* oversettelser opererer Carson med *gjennomsiktighet ved synlighet*. Den gjennomsiktigheten Benjamin opphøyer, og som Carson senere holder opp som et, riktignok uoppnåelig, mål, kan, i motsetning, beskrives som en form for *synlighet ved gjennomsiktighet*. For Sapfo-oversetteren Carson handler det om å la originalen tre frem så klart som mulig. En slik originalens fremtreden i et fremmed språk vil være nettopp *synlig* – den vil ligge helt i overflaten av språket, eller: dra språket opp i overflaten av seg selv. *Reds* gjennomsiktighet ved synlighet retter seg først og fremst ikke mot språket, men den som fester språket: forfatteren. For hvem taler egentlig? Carsons åpenbare inngripen i fragmentene hun presenterer som Stesikhoros', er en måte å uttrykke at enhver oversettelse *er* en inngripen i det som oversettes. *Reds* form for gjennomsiktighet innebærer altså at oversetteren umuliggjør illusjonen om at oversettelsen formidler originalen på en gjennomsiktig måte. I det innledende essayet skriver Carson: «You can answer for yourself the question 'What difference did Stesichoros make?' by considering his masterpiece. Some of its principal fragments are below» (6). Leseren av *Red* har imidlertid i liten grad tilgang til fragmentene «below». Det følgende spørsmålet må besvares før Carsons kan: Er det i det hele tatt mulig å «vurdere mesterverket» ut fra fragmentene Carson presenterer? Kanskje ligger svaret på spørsmålet om hvilken forskjell Stesikhoros utgjorde, like utilgjengelig gjemt bak lag av tekst, jord og tid «like the pleats of an accordion» (80) som det fullstendige verket *Geryoneis* selv. Med andre ord: Kanskje er det umulig å vite. En annen mulighet er at forskjellen Stesikhoros utgjorde, videreføres i Carsons såkalte oversettelser: at hun løsner på forholdet mellom oversettelse og original, slik Stesikhoros løsner forholdet mellom substantiv og epitet, at hun gjør meningsutvekslingen mellom dem vagere, friere og rikere.

Det er mulig å argumentere for at Carson har oversatt Stesikhoros, ikke bare språklig, men kulturelt, filosofisk, fra én historisk epoke til en annen. Kanskje kan han ikke best formidles gjennom de ordene han skrev for 2600 år siden og de ordene som ble skrevet om ham for 2600 år siden, fordi de betyr noe annet nå enn de gjorde da. Kanskje har hans påstått

radikale holdning til språket blitt konvensjon. Spørsmålet om oversettelse i *Red* er imidlertid tosidig. Først det opplagte: *Er det en oversettelse eller ikke?* Svaret er at det i minste fall brokkevis er en oversettelse, også i konvensjonell forstand. Deretter, og mer interessant: Hvordan definerer man oversettelse slik den trer frem i *Red*? Ian Rae beskriver fragmentenes oversettelseskomponent slik: «Translation, in this way, becomes an act of composing elements from different epochs and speech genres, rather than an exercise in maintaining a uniform identity for the text across languages and periods» (Rae, 2008, 236). Ut fra Raes forslag – et forslag jeg stiller meg bak – kan man si at et utvidet oversettelsesbegrep er operativt i *Red*. Denne grenseutforskningen av oversettelse tar utgangspunkt i ordets etymologi: å føre over. Carson tyr selv til etymologi i innledningsessayet for å definere «epitet», som betyr noe som er lagt til oppå noe annet, noe importert, fremmed (4). Ikke bare er dette et forsvar for etymologisk belysning av begrepene som brukes i og om *Red*, det viser dessuten epitetets forbindelse til oversettelse: De har begge å gjøre med en forening mellom to fremmede eller separate elementer. Det utvidede oversettelsesbegrepet er også sterkt forbundet med metaforen. «Metafor» er jo det greske ordet for å overføre, og «translatio», latin for oversettelse, har samme etymologiske røtter: å føre over, flytte til et nytt sted. En metafor er dessuten en form for oversettelse, om enn intraspråklig.

2.5 Ytterkantene av språk, ytterkantene av stemme

Bakhtin presenterer kronotopen slik: «In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole» (Bakhtin, 1981, 84). I denne oppgaven kommer jeg som sagt til å ta for meg én spesifikk kronotop: terskelkronotopen. Den er relevant på de fleste av *Reds* nivåer, og i dette kapittelets sammenheng påpeker jeg at både oversettelse og metafor kan betegnes som terskelfenomener. Ikke bare beskriver terskelkronotopen metaforen, den er selv metaforisk: «In literature, the chronotope of the threshold is always metaphorical and symbolic, sometimes openly but more often implicitly» (Bakhtin 1981, 248). Forbindelsen mellom ting som er adskilt, ligger altså iboende i terskelkronotopen. Bakhtin vier ikke mye tid til å diskutere den, men han beskriver den som krisens og bruddets kronotop, et rom for store avgjørelser, fornyelse og gjenoppstandelse, fall, metamorfose (Bakhtin, 1981, 248). Det er utfordrende å snakke om språket i seg selv som en verden, og dermed som en kronotop, altså en tempospatial enhet, men *Reds* verden eller verdener er så sprikende, forholdet mellom dem til tider så abstrakt, at det er verdt et forsøk. I dette underkapittelet kommer jeg imidlertid først og fremst til å undersøke terskelfenomenene i språk og utsigelsesposisjon, som spiller en essensiell rolle for

de tempospatiale enhetene innenfor *Reds* permer. Aller viktigst er deres påvirkning i spørsmålet om identitet, mer bestemt i usikkerheten som ligger i hvem som taler.

Et verk består ikke kun av én kronotop, men en sammensetning av mange. Likevel kan en kronotop være mer eller mindre overordnet, spille en større eller mindre rolle i et verk. Terskelkronotopen er, slik jeg ser det, nettopp *Autobiography of Reds* overordnede kronotop. Det er en grunn til at kritikere stadig kaller *Red* og dets bestanddeler hybridisk, problematiserer bruken av hybridbegrepet i diskusjonen av *Red* eller diskuterer verkets mange liminalposisjoner. Svært få, om noen, unngår dette helt, og et knippe tittelbrokker fra litteraturen om *Red* kan antyde omfanget. Blant tekstene som mest åpenbart tar for seg verkets mellomposisjon, er Ian Raes «Dazzling Hybrids» og Line Henriksens «The Verse Novel as a Hybrid Genre». Andre tittelbrokker har mer spesifikke nedslag i *Reds* terskelpunkter, noe som belyser terskelens virkelige omfang i verket. Det gjelder Stuart Murrays «the Limits of Narrative Self-Possession», E. L. McCallums «the Tain of the Photograph», Jes Battis' «Dangling Inside the Word 'She'» og Geordie Millers «Breaking (from) Baudrillard's 'Code'». Terskelfenomener og tilstedeværelsen av terskelkronotoper, i større eller mindre grad, er på ingen måte uvanlig i litterære verk. Der det finnes utvikling, finnes det ofte også en form for metamorfose eller krise – ofte finnes ladde, samlede punkter hvor ugjenkallelige avgjørelser tas. Det som gjør terskelkronotopen og terskelfenomenenes posisjon i *Autobiography of Red* spesiell, er antallet og omfanget: De gjennomsyrer alle *Reds* nivåer, og slik destabiliserer de verkets intensjoner og verdiuttrykk, dets fortellerposisjon, sjanger og kildebruk, dets språk- og historiesyn. Mengdene av kolliderende virkelighetsforståelser gjør at *Reds* overordnede tempospatiale enhet kan beskrives som en mengde temporale lag, hvis maktforhold forblir uavklart, som eksisterer innenfor samme rom. Rommet kan være noe så bokstavelig som en side, eller det kan være Geryons omgivelser. Uavklarheten som følger massen av terskler er åpen og livsbejaende, men den er også skremmende og fremmedgjørende.

Terskelen viser seg i oversettelsens mulighet til å fornye en tekst. Oversettelse er en bevegelse fra ett språk til et annet, hvor ordene tilbys ny språkdrakt og ny kontekst, hvor deres fortid brytes med, men ikke helt forlates. Gerson Schade påpeker at beskrivelsene av Geryons foreldre i Carsons versjon av Stesikhoros' fragmenter er oversettelser av deres greske navn. «His mother was Callirhoe, one of the Oceanids, whose name might be rendered as 'flowing gently', and his father was Chrysaor, which means 'golden sword'» (Schade, 2015, 183). Språk som reiser i tid, endrer seg med sine brukere. Den gjennomsnittlige leser av *Red* vil ikke ha greskkunnskapene til å lese Geryons foreldres navn som noe annet enn fremmede

navn, relativt ukjente bokstavkombinasjoner riktignok gjenkjennelig som gresk, og vil gå glipp av konnotasjonene de har oppstått sammen med. Carson har latt substansen stå – en bølgende elv, et blankt sverd – men den har mistet avklarheten og definisjonen i én person og ett ord som navnene Kallirhoe og Khrysaor tilbød. Disse elementene kan knyttes tilbake til det tredje laget i Carsons fragmentoversettelser. Carson følger her Benjamins ord–for–ord–tilnærming tett, til et punkt som må kalles radikalt: Hun oppløser et navn, fratar det dets posisjon som noe som enkelt, uvurderlig kan romme et helt menneske, til fordel for sanseligheten, tingligheten, i dets opprinnelige språkdrakt. På gresk kunne Kallirhoe være både mor og metaforisk elv, men i praksis vil et navns billedlige innhold raskt bli en katakrese, drukne i personen det refererer til. Når Carson oppløser navnet i et nytt språk, viser hun oversettelsens revitaliserende potensial. Hun «‘[m]akes those old stories new [...]’» (4), som hun siterer «Suidas» om Stesikhoros: «Suidas», den antatte forfatteren, som har vist seg å være født av en misforståelse, og ikke eksisterer, av *Suda*, et bysantinsk leksikon fra 900-tallet. Noe av det motsatte skjer med Geryons epiteter når de stadig gjentas: De er språket som står igjen tomt og substansløst, men selvinsisterende. Det rødes kjerne ligger på den siden av terskelen som Geryon allerede har forlatt, frivillig eller ikke, som en påminnelse om et hjem og en identitet han ikke lenger har tilgang til.

Å transportere tekst fra ett sjangeruttrykk til et annet, plasseres innenfor den vide, etymologisk informerte oversettelsesdefinisjonen: å føre over. Jessica Fisher skriver at Carsons «brilliance as a writer is to show us the simultaneous proximity and distance between things, and in this sense she is always a translator – that is, one who carries something across a distance» (Fisher, 2015, 12). Man kan argumentere for at Stesikhoros også bedriver en form for oversettelse når han tar i bruk homeriske motiver, lar episke scener virke i ny kontekst. Når episke motiver og scener dukker opp i Stesikhoros’ korlyrikk, oppleves det som var konvensjonelt plutselig som fremmed. Møtet mellom de to legger grunnlag for en sammenstilling som Segal kaller «potentially grotesque» (Segal, 1985,190). Transporten over terskelen kan gjøre noe monstrøst, eller, som i Geryons tilfelle, mildne eller fjerne monstrøsitet. Terskelen er krisens kronotop, og det begynner å komme til syne: Med overføringen skapes to forskjellige nivåer som ikke kan adskilles. I den oversatte teksten er bestanddelene på fremmed grunn, noe som skaper spenninger som vanskelig helt kan løses.

Terskelen er relevant ikke bare for måten språk fungerer i *Red*, men også for å diskutere Carsons sitatpraksis. I ordlisten som avslutter *The Dialogic Imagination*, en utgivelse av fire Bakhtin-essays, blant annet «Forms of Time and of the Chronotope in the Novel», skriver redaktør Michael Holquist: «Quasi-direct speech is a threshold phenomenon,

where authorial and character intentions are combined in a single intentional hybrid» (Holquist, 1981, 433). Også her gjelder det samme som over: Jeg snakker først og fremst om terskelfenomener, ikke terskelkronotopen, delvis for å vise i hvor stor grad terskelfenomener gjennomsyrrer *Autobiography of Red*, delvis for senere å kunne undersøke hvordan terskelfenomenene påvirker terskelkronotopen der den finnes i *Red*. Man kan innvende at jeg heller kunne bruke et begrep som hybrid, men det har noen svakheter. For det første mangler det den tydelige temporale kvaliteten terskelen har: Selv uten å stå i kombinasjon med kronotopen, impliserer terskelen enten bevegelse eller uoppfylt bevegelsespotensial. Iboende i terskelen ligger et *før* og et *etter*. En transformasjon bærer i seg det som har vært og det som skal bli. Dermed kan terskelen brukes til å belyse en rekke følelser og muligheter som er relevante i diskusjonen av *Red*. Elementet som forlates kan knyttes til nostalgi og savn, selve transformasjonspunktet til handling og agens, og elementet som tres inn, kan knyttes til håp og drømmer.

En annen årsak til at jeg foretrekker terskelbegrepet over hybridbegrepet, er at hybridbegrepet ofte i praksis fungerer som en måte å unngå å diskutere *Reds* komplekse sjangeruttrykk. Selvsagt kan man diskutere hva hybridbegrepet betyr for *Red*, og det gjøres, men ofte fungerer det som en prematur konklusjon. Dessuten impliserer hybriden en helhet mange av *Reds* grensefenomener ikke nødvendigvis kan sies å ha. Holquist kaller «quasi-direct speech» hybridisk i sin natur. Bakhtin beskriver «quasi-direct speech» som et utsagn som «[j]udging by its syntactic markers, [...] is authorial speech, but its entire emotional structure belongs to [the character]» (Bakhtin, 1981, 319). Med sin kommentar impliserer Holquist at et terskelfenomen kan ta form av en hybrid, noe som igjen impliserer en slags harmoni i krisen. Det kan løses ved at hybriden er noe som *følger* terskelfenomenet. *Red* preges derimot nettopp av *mangel på* slik avklaring: Terskelfenomenene forblir i en spent, ustabil stilling. Uansett: Det er strengt tatt ikke «quasi-direct speech», eller fri indirekte diskurs, jeg skal ta for meg her, men en annen form for tale med flere talere.

Med sin sitatpraksis driver Carson kritisk formulert med kronisk feilsitering, entusiastisk formulert med en ærlig undersøkelse av leseren og leserpraksisen. Den er en erkjennelse av en hermeneutisk utveksling mellom leser og det leste. Carson inkluderer usikkerhetsmomenter i *Reds* sitater og pseudositater på flere forskjellige måter. Først de nevnte beskrivelsene av Stesikhoros og hans skrivestil: Her siterer hun tilsynelatende direkte. Man må kunne si hun noenlunde overfører sitatenes opprinnelige mening, om enn noe unyansert, men til tross for at sitatene befinner seg innenfor hermetegn, er de, i tillegg til å være oversatt, kraftig parafrasert. Carson siterer som følger: «What a sweet genius in the use

of adjectives!» (4) fra Hermogenes; «Most Homeric of the lyric poets» (4) fra Longinos. Sitatene er riktignok stilisert til å ligne blurber, men de har solide røtter i sitt påståtte opphav. Hermogenes, Sokrates' samtidige, oversettes på følgende vis i Rabes utgave, her sitert i utdrag av Richard Hunter: «Poetry is by nature sweet, but epithets stand out from the rest of the style and are in some way sweeter and productive of greater pleasure. For this reason Stesichorus seems to be very sweet because he uses many epithets» (Hunter, 2015, 145). «Longinos» er navnet man vanligvis kaller den ukjente forfatteren av et verk om gresk skrivekunst, *Om det opphøyde*, fra et av de første århundrene e.Kr. Han oversettes som det følgende – jeg siterer igjen et utdrag reproduisert hos Hunter: «Was Herodotus alone ‘very Homeric’? There was Stesichorus even earlier and Archilocus, and most of all these there was Plato» (Hunter, 2012, 44). Sitatene må sies å være misvisende, men de er åpenbart misvisende: alle følger en formulaisk kortfattet, entusiastisk påståelighet. Som med *Geryoneis*-oversettelsene gjør ikke Carson noe forsøk på å skjule sin medvirkning, hun gjør seg til et ugjennomsiktig filter over kildene, opererer også her etter prinsippet gjennomsiktighet ved synlighet – et leser- og tolkningsfokusert prinsipp. Videre knytter Carson de korrumperte sitatene til forfatternavn som ikke hører til virkelige personer. Et er et produkt av en misforståelse, nemlig Suidas, og et annet, Longinos, har blitt konvensjon som konsekvens av manglende kunnskap om forfatterens virkelige identitet. Spørsmålet om hvem som snakker, får med dette enda et lag: stemmen som skjuler seg bak de falske navnene.

I innledningsessayet siterer Carson Baudrillard – korrekt: «‘Consumption is not a passion for substances but a passion for the code [...]’» (4). Som med forrige avsnitts sitater, lider Baudrillards ord imidlertid av å være tatt ut av sin kontekst. Geordie Miller påpeker at Carson unnlater å inkludere en viktig oppklaring som hører med hos Baudrillard: «Baudrillard’s essay argues that all representative acts obey an unseen ‘structural code’ which ‘govern[s] both objects and subjects ... subordinating them to itself’» (Miller, 2011). Determinismen som ligger i koden, fortsetter han, skaper en undertekst som utfordrer det frigjørende potensialet Carson synes å tillegge Stesikhoros når hun setter ham opp som en kontrast til Homer (Miller, 2011). Stesikhoros' språk er kanskje bare uttrykk for en ny, foreløpig usynlig form for tvang. Her blir det tydelig at også sitater faller innenfor det utvidede oversettelsesbegrepet: Dekontekstualisert og rekontekstualisert fordunkles deres betydning, og kanskje transformeres den helt. Det er opp til den tålmodige leser å følge trådene Carson legger ut: Det er ikke nok å lete i *Reds* undertekst, man må lete i alle de eksplisitte og implisitte sekundærlitterære referansene for å bli kjent med mange av tekstens nyanser. Tersklene er flere her: én mellom Carsons essaystemme og Baudrillard-sitatet, som,

selv om det er et direkte sitat, er påvirket av Carson; en annen mellom Baudrillard-sitatet og den opprinnelige konteksten det stod i. Hva som er den riktige måten å tolke Baudrillard innenfor *Reds* rammer, er naturligvis et svært komplisert spørsmål som bare tentativt kan løses ved å se det i sammenheng med alt annet i *Red*, og alt utenfor som *Red* enten implisitt eller eksplisitt knytter seg til. Spørsmålene som løftes frem er like sentrale som Baudrillard-referansen er ustabil: Finnes solide bånd mellom språket og verden? Hva slags agens og kontroll kan et menneske – av kjøtt og ord – ha?

Autobiography of Red er altså fullt av samhandlinger mellom forskjellige tekstlige uttrykk, både språklige, sjangermessige og filosofiske. Det viktigste er interaksjonen mellom Carson og Stesikhoros, deretter Homers innflytelse, og deretter mengdene av mindre berøringspunkter som er gjennomgått i dette siste underkapittelet. Resultatet er et verk som på samme tid hedrer sin arv og snur ryggen til den – og det skaper rom for jakten på verkets egen identitet.

3 Selvbiografien

Geryons litterære og språklige selvforståelse og selvets avgrensning mot verden

I *Geryoneis* er Geryon kledd i rustning, noe som kommer frem i den brutale dødsscenen: «his armor and his gory limbs were stained with blood» (Stesikhoros, 2011, 84). Fysisk beskyttelse må Geryon klare seg uten i *Autobiography of Reds* lengste del, som har undertittelen «A Romance». Carsons versjon av det mytiske monsteret er, helt fra romansens første side, bevisst sårbarheten sin: «[...] the intolerable red assault of grass and the smell of grass everywhere / was pulling him towards it / like a strong sea» (23). I sin nye form, i sine nye omgivelser må han finne en ny måte å beskytte seg på. Han kan ikke gå rundt i verden med rustning, og det er dessuten ikke bare fysiske farer han trenger beskyttelse mot. Først og fremst er det sitt *selv* Geryon opplever som truet, fragmentert og sprikende og i kontakt med det som er rundt ham, men ikke hører til *i* ham. Løsningen han finner, er å tegne opp grensene sine ved å ta definisjonsmakten over seg selv. Det primære middelet for dette er selvbiografien, som han begynner allerede før han har lært å skrive, og som følger ham lengre gjennom livet enn romansen gjør, til han er 44 år gammel (60). Geryons selvbiografi kan deles inn i tre: skulptur, tekst og fotografi. I dette kapittelet kommer jeg til å ta for meg de to førstnevnte, men primært den tekstlige delen – fotografiet, med sine mange fasetter og rike innflytelse på *Red*, behandles separat i neste kapittel. På den ene siden skaper Geryon en objektversjon av seg selv når han produserer en selvbiografi – på den andre siden er selvbiograferingen iboende subjektiv: den fordrer *en som skriver, definerer seg selv*. Hans språkliggjøring av seg selv strekker seg imidlertid utenfor selvbiografien, til epitetene han forsøker å forstå seg selv ved hjelp av. Men hva oppnår Geryon, eller hva forsøker han å oppnå, i selvbiografiens tekstlige del? Hvilket potensial ligger i alter egoet Geryon–som–tekst?

Jeg begynner med å introdusere selvbiografien som sjanger – dette for å være bedre rustet i de kommende diskusjonene. Denne introduksjonen innebærer dessuten en undersøkelse av hvilken rolle Carsons referanser til Gertrude Stein og hennes kanskje-selvbiografi *The Autobiography of Alice B. Toklas* spiller i *Red*. Det er to hovedretninger å strukturere diskusjonen av selvbiografiens rolle i *Red* i. En tar for seg selvbiografiens posisjon på *Reds* narrative nivå – tittelen *Autobiography of Red* synes å antyde nettopp at verket er en

selvbiografi. Den andre tar for seg Geryons arbeid med å skape *sin* selvbiografi. Jeg fortsetter oppgaven med å undersøke denne andre fasetten, og jeg gjør det i to etapper. Først spør jeg hvordan selvbiografien – og den språklige, epitetiske arven fra Stesikhoros – hjelper Geryon med å avklare og avgrense sin identitet, siden hvordan denne selvavgrensningen fungerer som et forsvar mot det som finnes på utsiden av hans avgrensede *jeg*. Deretter løfter jeg blikket til *Reds* sjangernivå og spør hvilke stemmer og hvilke identiteter som kan diskuteres å være operative på *Reds* narrative nivå. Blant dem er naturligvis Carson, men også blant annet Stein og Stesikhoros. Et mangfold av stemmer – gjennom alt fra sitater til formell og sjangermessig innflytelse – konkurrerer om definisjonsmakten i *Red*, men betyr det at de klarer å påvirke verkets utforming og narrativer, eller bare at de brukes av Carson?

3.1 Selvbiografi og identitet

«Every sound we make is a bit of autobiography» (Carson, 1995, 130). Dette skriver Carson i essayet «The Gender of Sound» fra *Glass, Irony & God* (1995). Selvbiografien er notorisk vanskelig å definere, og det har å gjøre med at den er uløselig tilknyttet identitet og forholdet mellom språk og virkelighet. Forholdet mellom språk og virkelighet er kilden til mange av de vanskeligste spørsmålene litteraturen og filosofien tar for seg, og, ikke minst, kilden til mange av spørsmålene som bales med i *Red*. Carsons meningsfulle, meningsløse kommentar har en viss resonans i Paul de Mans dekonstruksjonistiske holdning til selvbiografien: All tekst er til en viss grad selvbiografisk, samtidig som ingen tekst er selvbiografisk (de Man, 1979, 922). Carson fortsetter imidlertid med å beskrive den selvbiografiske *lyden* som et lite stykke innside projisert ut (Carson, 1995, 130), og synes med det å lene seg på en binær oppdeling som ikke er forenlig med de Mans tenkning. For de Man er selvbiografien dessuten ikke en sjanger, men en figur for å lese eller forstå (de Man, 1979, 921), og, dypest sett, en manifestasjon av lingvistiske strukturer (de Man, 1979, 922). Basert på sitatet som åpner avsnittet, kan det virke som at selvbiografien heller ikke for Carson er en sjanger, men i denne sammenhengen et uttrykk for en form for menneskelighet. Denne menneskeligheten er imidlertid ikke nødvendigvis et *selv*. Hun avslutter essayet med å spørre om det finnes en annen menneskelig essens enn selvet, og impliserer med det konseptet «selvet» sin direkte tilknytning til selvkontroll og et klart skille mellom utside og innside (Carson, 1995, 137). Carson skiller nemlig *ord* fra *lyd*, og vektlegger selvbiografi–gjennom–lyd som en kvinnelig, patriarkatruende, logos-truende, systemtruende handling: «Women, in the ancient view, share this territory [of marginality] spiritually and metaphorically in virtue of a ‘natural’ female affinity for all that is raw, formless and in need of the civilizing hand of man» (Carson, 1995,

124). Språket er et patriarkalsk middel for å holde innsiden adskilt fra utsiden (Carson, 1995, 129). Denne distinksjonen, skriver Carson, finnes ikke virkelig. Den tilsynelatende innside–utside-dikotomien er ikke reell, men den er et sentralt konsept i den patriarkalske filosofiske tradisjon – som de Man også har som viktig oppgave å kritisere. Han kritiserer riktignok ikke noe patriarkat, men logosentrismen som, i likhet med patriarkatet, en er hjørnestein i den vestlige filosofiske tradisjon.

Det finnes naturligvis også mer håndgripelige definisjoner av selvbiografien. De Man beskriver det som, riktignok noe ladd, kan kalles et naivt syn på selvbiografiens potensial til å representere virkeligheten og det selvbiografiske jeget: «Autobiography seems to depend on actual and potentially verifiable events in a less ambivalent way than fiction does. It seems to belong to a simpler mode of referentiality, of representation, and of diegesis» (de Man, 1979, 920). Eksempelet han trekker frem på en slik holdning, er Philippe Lejeune, en av de virkelig store navnene innen selvbiografiteori. Selvbiografien er for Lejeune i 1973 et «*[r]etroactive prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality*» (Lejeune, 1989, 120) (forfatters kursivering). Han er klar over kritikken mot definisjonen han presenterer, og i 1986 skriver han i en revidering av «Den selvbiografiske pakten», den mye omdiskuterte artikkelen, at hans beskrivelse av selvbiografien er problematisk fordi den med sin retorikk forkler en hypotese som et normativt utsagn (Lejeune, 1989, 120). Videre innrømmer han at den poststrukturalistiske kritikken som rammer ham hardt – innvendingen om at språket, heller enn det levde livet, produserer selvbiografien – har noe for seg, og blir dermed stående i en posisjon som i hvert fall tilsynelatende er paradoksalt: «I believe that when I say ‘I’, it is I who am speaking [...]. And who doesn’t believe in it? But of course it also happens that I believe in the contrary, or at least claim to believe it» (Lejeune, 1989, 131). Posisjonen belyser kløften mellom et teoretisk og et hverdagslig-praktisk syn på sannhet og identitet. Man kan problematisere disse størrelsene så mye man vil, men fremdeles bekymre seg om hva andre tenker om en, fremdeles anta at stolen er til å sitte på og at solen står opp om morgenen. Mest kjent er Lejeune imidlertid nettopp for tittelens selvbiografiske pakt, som går ut på at selvbiografien har sitt fundament i en innforstått avtale mellom leser og forfatter som bekrefter identiteten mellom forfatterjeget og fortellerjeget, etablert ved at fortellerjegets navn er det samme som forfatterens. Selv om Lejeunes bidrag til selvbiografiteorien har måttet tåle mye kritikk, er både bidraget og dets utfordringer likevel interessante å ha i bakhodet i forbindelse med Geryons syn på seg selv og sin selvbiografi.

Carsons eget viktigste bidrag for å belyse selvbiografiens rolle på sjangernivå i *Red*, er referansene hun gjør til Steins *The Autobiography of Alice B. Toklas*. *Red* er imidlertid ikke Carsons eneste verk hvor Stein figurerer: Hun trekker også frem Stein som eksempel på en normtruende, monstrøs kvinne i essayet «The Gender of Sound». Carson påstår at Steins «unormale attributter» – hennes størrelse og det faktum at hun var lesbisk – ble understreket av de kritikerne som enten mislikte eller ikke forstod prosaen hennes. Marginaliseringen av hennes personlighetstrekk er en måte å marginalisere hennes litterære produksjon (Carson, 1995, 121). Det blir gjennom Carsons karakteristikkk ekstra tydelig at Stein deler flere attributter med Geryon: De har begge både kropp og seksualitet som avviker fra normen. Carson argumenterer i «The Gender of Sound» for at konseptet monstrøsitet nettopp har som funksjon å tvinge monstret til stillhet, forhindre det i å uttrykke seg selv, dets selvbiografi (Carson, 1995, 121). Det gjøres ved å definere talen som utenfor relevant *samtale*, utenfor det som er avklart og uproblematisk *utside*: det som er felles, rasjonelt. For Carson er altså Steins forfatterskap marginalisert, og det er i hvert fall delvis fordi Stein selv har normavvikende trekk: i første grad fra det mannlige, i andre grad fra det som gjør henne konvensjonelt feminin, mild og lite truende, som en slank kroppsfasjon og heterofili. Så hva skjer når hun trekkes inn i kanon i *Red*, som Homers primære motpol eller medforfatter? Balansen mellom det ytre og det indre, det kanoniserte og marginaliserte, det kvinnelige og det mannlige rokkes ved: Marginene renner inn i sentrum.

I åpningssetningen til *Autobiography of Red* nevnes to forfattere: Homer og Gertrude Stein. Steins *The Autobiography of Alice B. Toklas*, utgitt i 1933 og dermed 65 år eldre enn *Autobiography of Red*, er en tydelig forløper for Carsons verk. Prosjektene deler det sentrale trekket at de – i det minste tilsynelatende – utgir seg for å være selvbiografier, men ikke er skrevet av personen som portretteres. Mens Stein, i hvert fall tilsynelatende, skriver selvbiografien til sin partner, Alice B. Toklas, skriver Carson (om) selvbiografien til en fiktiv, mytisk skikkelse. Stein spesifiserte opprinnelig at boka skulle utgis uten hennes navn på forside, rygg eller tittelblad. Steins selvbiografi hadde altså, da den først ble gitt ut, mulighet til å faktisk lure lesere, i hvert fall en stund – *i hvert fall lenge nok til at de ikke ville være interessert i å kjøpe den*, som forleggere syntes å frykte. Denne egenskapen har ikke Carsons selvbiografi, og den sikter heller ikke mot å ha den. Carson ser, med *Autobiography of Red*s tittel, ut til å følge Steins oppskrift, men hun bryter raskt med den når hun vrir én gang videre på Steins vridning og skaper et verk som kaller seg selvbiografi, mangler sammenfall mellom forfatter og forteller, *og*, dessuten, ikke gjør noe forsøk på å imitere selvbiografien i noen del av teksten mellom permene.

Sjangeren til Steins *The Autobiography of Alice B. Toklas* kan leses som selvbiografisk eller pseudoselvbiografisk primært på to måter: Enten kan den leses som en fiktiv selvbiografi av Toklas, eller den kan leses som Steins selvbiografi, fortalt med stemmen til en fiktiv versjon av Toklas. I begge tilfeller kan verket leses som en kritikk nettopp av den troen på identitet mellom forfatterens og selvbiografiens *jeg* som Lejeune legger til grunn for selvbiografien. Med andre ord, *The Autobiography of Alice B. Toklas* kan leses som en kritikk av den umulige oppgaven det er å representere seg selv tilstrekkelig godt i bokform. Carolyn Barros påpeker at grepet hvor man legger sin selvbiografi i munnen på en annen, vanligvis fiktiv, person, ikke er nytt, men har vært i bruk helt siden Xenophon. Hennes påstand er at Stein likevel representerer et nytt punkt i selvbiografiens historie: en modernistisk flerstemt, kakofonisk selvbiografi (Barros, 1999, 177-8). Et premiss for Barros' argument om flerstemtheten er at Stein med *The Autobiography of Alice B. Toklas* skriver sin egen selvbiografi, ikke Toklas'. Ikke bare låner Stein sin stemme til Toklas, men Steins Toklas låner igjen sin stemme til andre. Blant dem er Stein, og Stein–Toklas–Stein låner til tider *sin* stemme til enda andre: «the narrating voice quoting Stein quoting someone else» (Barros, 1999, 179). *The Autobiography of Alice B. Toklas* lener seg altså mot et sjangeruttrykk som innenfor bakhtinsk teori ligger tett på romanen, og som i en forstand er antiselvbiografisk, selv antibiografisk: Den mangler et enhetlig subjekt.

En åpenbar parallell mellom Steins og Carsons selvbiografi er deres polyfoni, deres tvetydige, mangefasetterte stemmer. Carson legger vitnesbyrd om sin Stein-arv, slik hun også viser sin Stesikhoros-arv, i *Reds* struktur – aller mest tydelig i intervjuet som avslutter verket. Men dette gir ikke i seg selv svar på hvorfor Carson kler *Red* i selvbiografiens sjanger. Riktignok er det ikke sikkert at hun gjør det – tittelens «selvbiografi» kan referere til Geryons selvbiografiske bedrifter. Usikkerheten i sjangerbetegnelsen «selvbiografi» sin relevans for *Reds* sjangeruttrykk bør holdes i mente. Man kan si at *Reds* eneste potensielle selvbiografiske subjekt er Carson selv, men det fordrer igjen troen på at selvrepresentasjon gjennom selvbiografi er mulig. Man kan også spørre seg om *Reds* selvbiografiske subjekt er et amalgam av Homer, Stesikhoros, Stein og Carson, og dessuten Emily Dickinson – og deres verk: en samlet litteraturhistorisk innsats. Geryon, med sine sprikende forankringer, fungerer i alle fall som et effektivt middel for å belyse og samle alle disse innsatsene på ett sted. Disse litterære forløperne virker å tale gjennom Carson, virker å være med på å forme teksten hun produserer, nettopp som arvestoff. Carson tilbyr dessuten et tredje forslag til hva selvbiografien innebærer i «The Gender of Sound». Selvbiografi kan være noe annet, og mer

personlig, enn en sjangerkategori: Den kan være et hvilket som helst lydlig uttrykk fra et menneske. Det er en rettighet å få uttrykke sin selvbiografi, også for et monster.

3.2 Selvbiografiens funksjon for Geryon: Selvkonstruksjon (arkeologi)

Som vi allerede har sett, er det ikke kun Geryons grenser mot sine omgivelser som er uklare, han mangler også, i likhet med *Reds* selvbiograf, avgrensning i tid og i én enkelt stemme. Carsons fremstilling av det mytiske monsteret Geryon skiller seg fra andre fremstillinger av ham ved at hennes Geryon eksisterer innenfor et univers hvor flere fremstillinger av ham eksisterer eller har eksistert, og, videre, at han er bevisst de andre fremstillingene, i hvert fall til en viss grad. Ved å inkludere de andre historiene i historien om ham, åpner Carson Geryon mot hans lange historie som mytisk vesen. Hun lar ham strekke seg utenfor den spesifikke, avgrensede mytegjengfortellingen *Red* utgjør, ut i tid og rom til de andre manifestasjonene av Geryon. Dette innebærer at de andre versjonene av Geryon er *litterære* for C-Geryon – han er en leser av seg selv. Minnene han har om sitt tidligere liv er ikke egentlig minner i vanlig forstand, men tekst, myte. I Carsons fragmentoversettelser lyder fragment nummer XV som følger:

He loved lightning He lived on an island His mother was a
Nymph of a river that ran to the sea His father was a gold
Cutting tool Old scholia say that Stesichoros says that
Geryon had six hands and six feet and wings He was red and
His strange red cattle excited envy Herakles came and
Killed him for his cattle (14)

Satt opp mot et utdrag fra den eneste passasjen av Geryons tekstlige selvbiografi som *Reds* leser får tilgang til, blir Geryons påvirkning av det tekstlige arvestoffet klart:

Total facts known about Geryon.
Geryon was a monster everything about him was red. Geryon lived on an island in the Atlantic called The Red Place. Geryon's mother was a river that runs to the sea the Red Joy River Geryon's father was gold. Some say Geryon had six hands six feet some say wings. Geryon was red so were his strange red cattle. Herakles came one day killed Geryon got the cattle. (37)

Tekststykkenes forbindelse viser at det er kontinuitet mellom C-Geryon og C-Stesikhoros' Geryon, men det er en kontinuitet som i større grad er materiell enn psykologisk. Kunnskapen om myten kommer likevel innenfra, den ligger i ham, og innebærer at Geryon i en eller annen grad bokstavelig talt består av litteratur. Man kan innvende at det er mulig Geryons kjennskap

til myten stammer utenfra ham selv. Verken moren eller læreren kjenner imidlertid igjen historien (38), noe som gjør det usannsynlig at Geryon skal ha kommet over myten, lest den eller fått den fortalt, og siden projisert den over på seg selv. Kritikken får enda større forklaringsproblemer i møte med Herakles. At Geryon skriver om Herakles årevis før de møtes, *kan* forklares med at den Herakles han siden møter, ikke er mytens Herakles, at Geryon projiserer rollen over på ham. Denne forklaringen kommer imidlertid til kort i møtet med det faktum at Herakles er den eneste andre som kan finne på å referere til Geryon som et monster. Dessuten henviser han til sin egen historie som helt: «*I'm a master of monsters aren't I?*» (129)

Selv om C-Geryon har tilgang til bruddstykker av C-Stesikhoros' Geryons liv, har han ikke tilgang til hans subjektivitet. Geryon fjerner, eller, mer sannsynlig, har ikke tilgang til, den eneste av fragmentenes setninger som sier noe om C-Stesikhoros' Geryons indre liv: «*He loved lightning*» (14) (min kursivering). Informasjonen er i beste fall tredjehånds, filtrert først gjennom C-Stesikhoros, og deretter gjennom fragmentenes oversetter, Carson, før den oppnår formen den tar i Geryons selvbiografi. Med andre ord: C-Stesikhoros' Geryon ligger i ham, er en del av hans subjektivitet, men det er ikke C-Stesikhoros' Geryon som subjekt som ligger i ham. Det er C-Stesikhoros' Geryon som objekt, som fragmentert, filtrert tekst. I denne forstand er de som to forskjellige personer. Deres delte egennavn kan med en lejeunsk antagelse likevel sies å være nok til å etablere identitet mellom dem. Det følges til en viss grad opp i narrative, som i nedstrippet versjon kan oppsummeres slik: Geryon møter Herakles og blir såret. Det er mulig å si at teksten om C-Stesikhoros' Geryons liv korresponderer med teksten om C-Geryons liv, dersom man igjen lener seg på det utvidede oversettelsesbegrepet og sier at død i sine nye omgivelser omskapes til tragisk kjærlighet. Skjelettet av mytestoffet fra Stesikhoros kan finnes igjen i Carsons romanse. De to versjonene av Geryon ser ut til å dele skjebne i tillegg til å dele navn, noe som forsterker troen på en viss grad av identitet mellom dem. C-Geryon er identitetsmessig uavklart, og hans liv strekker seg utenfor myten: Mer enn å etablere en narrativ struktur i hans liv, fungerer den som en bakgrunn, en antatt skjebne, en tilsynelatende fremmed identitetskjerne som dominerer hans selvforståelse, og gjennom det hans liv. Spørsmålet om mytens rolle og realitet er komplisert. Myten *er* fremmed i Geryons nye omgivelser, og den virker å ha mistet noe av sin opprinnelige kraft, men den ligger like fullt i denne verden, i dette narrative, hvor Geryon ikke bare er et handlende subjekt, men også et objekt som handles mot. Herakles finnes, og Herakles skal rokke ved Geryons eksistens.

Geryons selvbiografi begynner samtidig med at Geryon finner et skår av en gammel krigshjelm. Den fungerer både som en illevarslende påminnelse om hva som ligger i enden av myten og som en indikator på det selvbiografiske arbeidets karakter: arkeologiens. I én forstand er Geryon et stykke litteratur inkarnert, men han er også en inkarnasjon av mangelen på et fullstendig verk. Han er en kroppsliggjøring av en arkeologisk utgravningsplass: epos, dikt, leirpotter, samlet sammen, fragmentert og redusert, blandet og delvis skjult. Han, eller nærmere bestemt selvforståelsen hans, ligner måten Carson beskriver restene av *Geryoneis* på, som «read as if Stesichoros had composed a substantial narrative poem then ripped it to pieces and buried the pieces in a box with some song lyrics and lecture notes and scraps of meat» (6-7). Som et tre tusen år gammelt gjenfunnet potteskår, dukker Geryon opp på et fremmed sted. Selvbevisst: Han er ikke bare levningen eller summen av levninger, men også utgravningsplassen, og, ikke minst, arkeologen.

En arkeologisk levning er en gjenstand som er tatt ut av sin kontekst og må rekontekstualiseres. Slik er den altså forbundet med det utvidede oversettelsesbegrepet, metaforen og epitetet. Den er forflyttet fra én kontekst til en annen, og forsyner den nye konteksten med ny fylde – i den arkeologiske levningens forstand er denne fylden temporal, kulturell og kunstnerisk. Dessuten knytter de seg alle til Geryon, som ikke bare har karakter av den arkeologiske levningen, men også det språklige tilskuddet, som i Geryon tar anakronistisk form. Veien er ikke lang herfra til å si at det er klart Geryons liv og fortelling blir annerledes når de utspiller seg i en helt annen verden enn de oppstod i. Geryon og hans myte utspiller seg aldri i isolasjon, de skifter karakter, farges og farger av på sine omgivelser. Så hvorfor tar Geryon likevel selvbiografiens fragmentoversettelsesparafraiseringer «*was a monster*» og «*everything about him was red*» (37) (mine kursiveringer) med seg inn i sin samtid og gjør dem til sine fremste identitetsforankrende egenskaper? Han presenterer Stesikhoros' Geryons helhetlige og avsluttede liv, myte, samtidig som han har en intuitiv forståelse av at han skriver om seg selv. Kanskje er epitetene, på samme måte som fragmentene av Stesikhoros' verk, noe som ligger iboende i ham, språklige egenskaper han fødes med, like ufravikelige som en arm eller en vinge, men uten romlig utstrekning. Så lenge Geryon bokstavelig talt delvis består av litteratur, er det ikke en søkt påstand at han fødes med epiteter. Spørsmålet, heller enn hva som ligger i ordene han ikler seg, er hvilken makt og hvilket potensial som ligger i ordene selv.

I «The Gender of Sound» fungerer språket som en måte å isolere innsiden på. Det kanaliserte alle innsidens bestanddeler i riktig retning. Geryon går også til språket, men heller enn at det fungerer som isolasjon som ligger rundt innsiden, forankrer det det som finnes på

innsiden ved å være en sannhetsgarantist. Her kan en alternativ forklaring på hans omfavelse av epitetet «rød» finnes: Ideelt sett fungerer det som et anker for og en solidifisering av Geryons eksistens. Han forholder seg til det som til et homerisk epitet, metonymisk, det kan betegne ham enkelt og helhetlig, tilby ham en essens. Spørsmålet er om Geryons nye omgivelser og deres forståelse av forholdet mellom språk og verden har rom for et homerisk epitet, eller om det bare er en anakronisme som bidrar til å trekke Geryon inn i seg selv, vekk fra sin kontekst. Epitetet «rød» lykkes aldri helt i å tilfredsstille Geryons behov for selvavklaring og -forståelse. «Perhaps soon / I will get some new information about red» (92). I Argentina, i Geryons tidlige voksenår, på en tangobar, har han en samtale med en tangosanger-psykoanalytiker:

*Tango is a fossil.
So is psychoanalysis, said Geryon.
She studied him a few moments then said slowly [...]
Who can a monster blame for being red?* (104)

Geryon har hørt feil eller projisert sin epitetfiksering på henne. Spørsmålet han synes å høre, er retorisk, og i kraft av at det følger kritikken av tango og psykoanalyse som utdaterte disipliner, gjør setningsstrukturen at fossilet legger seg over «red». Slik plasseres det rødes hjem eller opphav i fortiden. Hvem kan et monster klandre for at han er et fossil? Mer enn å gi Geryon en forankring i noe som finnes i ham, tilbyr det røde en forankring i mangel, distanse, malplasserthet. Selv mytologiforankringen i den skriftlige delen av selvbiografien, som består av parafraseringer av Carson-Stesikhoros, undergraves av selvbiografiens materialitet: den nedtegnes i en notatbok fra Japan «with a fluorescent cover» (37). Med fluoriserende overflate og japansk opprinnelse fungerer boka som en kontrast til dens mytiske innhold, den nekter å la det få stå uforstyrret, ubetvilelig og kroppsløst.

For Geryon er ikke selvbiografiens utgangspunkt identitet. Derimot er identitet, et avklart selv, et av de store målene med selvbiografien. Geryon eksisterer innenfor, og hører sammen på tvers av, flere tidsformer, universer, så å si flere av sin egen virkelighets diegetiske nivåer. I selvbiografien har han muligheten til å forene disse nivåene, men ved å gjøre det, introduserer han enda et diegetisk nivå, og forbinder seg til enda en versjon av Geryon. Selvbiograferingen er altså en risikabel praksis: han står i fare for å fragmentere seg selv ytterligere, heller enn en gang for alle å avklare hvem han er.

3.3 Selvbiografiens funksjon for Geryon: Selvforsvar (buret)

Det som får Geryon til å begynne sin selvbiografi, er imidlertid verken indre literaritet eller selvransakelse, men en trussel utenfra. Mens de begge er unge, Geryon har nettopp begynt på skolen, gjør Geryon seg til valuta i en transaksjon med storebroren: sex mot klinkekuler.

Sometimes he would descend
to the other bunk
and let his brother do what he liked or else hang in between with his face pressed
into the edge of his own mattress [...]. (28)

Når broren er ferdig, tenker Geryon på «the difference / between outside and inside. / Inside is mine, he thought» (29). Gjennom de seksuelle interaksjonene med broren, opplever Geryon verden utenfor true med å komme på innsiden av ham, og forsvaret han finner, er å redefinere seg selv. Geryon tegner opp grenser mellom det viktige, «inside», og det uviktige, «outside», og med det har han konstruert en måte å beholde eierskap over seg selv. Spørsmålet om hva det er han beskytter – hva denne Geryons innside innebærer og inneholder – er fremdeles ikke besvart. I møtet med disse traumatiserende hendelsene, er kanskje det viktigste for Geryon å gjenopprette maktbalansen: å bevise for seg selv at han, og ikke noen andre, har kontroll over ham selv. Selvbiografien gir ham et middel for å ta denne makten, tegne opp skillet, definere seg selv. «In this work Geryon set down all inside things / particularly his own heroism / and early death much to the despair of the community. He coolly omitted / all outside things» (29).

Som i «The Gender of Sound» bruker Carson her begrepene innside og utside. Også i essayet er det mange som ønsker kontroll over grensen mellom de to. Mens Geryon er opptatt av å skjerme innsiden fra utsiden, er de sterkeste interessene i essayet mest opptatt av å holde innsiden utenfor utsiden. Monstrøsitet er noe som oppstår i møtet mellom innside og utside. Den er innsiden som når utsiden: som Geryons vinger, som Steins vanskelig tilgjengelige prosa. På en ren innside finnes ingen standard å måle potensiell monstrøsitet etter. Som Carson avklarte i essayet, er dette skillet mellom innsiden og utsiden konstruert, og altså er den rene innsiden like uoppnåelig som en ren utside, ren kultur. Hva skjer når utsiden trenger inn? Vi lærer å strukturere lydene vi lager i språk. Vi følger sosiale koder. Vi føler kanskje på et tidspunkt et ubehag over vissheten om at et ønske vi har, kommer utenfra, men kan fremdeles ikke annet enn å kjenne at det er vårt ønske.

Første gang leseren får tilgang til Geryons selvbiografiske arbeid, er Geryon i ferd med å lage en skulptur. Mens Geryon fremdeles er et lite barn, opplever han, virker det som,

moren som en utstrekning av seg selv. Han lager skulpturen på sin favorittukedag, en torsdag, dagen når han og moren er alene hjemme. «He was gluing a cigarette to a tomato» (34). Begge elementer er tungt ladd med persontilknytning: Tomaten, tvers igjennom rød, representerer Geryon, er en slags objektversjon av hans mest dominerende epitet, mens sigaretten er tett forbundet med moren: Leseren møter henne stadig enten mens hun røyker eller er i ferd med å skulle ta seg en røyk. At Geryon inkluderer moren i selvbiografien sin, forteller oss noe om karakteren hans selvforståelse har: «Things good on the inside» (97). Mer enn å avklare hans grenser, handler selvbiografien i begynnelsen om å skille gode ting fra vonde ting. Én vond ting er ikke å forstå, og moren tilbyr svar:

Geryon had always
had this trouble: a word like *each*,
when he stared at it, would disassemble itself into separate letters and go.
A space for its meaning remained there but blank. [...]

What does each mean?
Geryon had asked his mother. [...]

She answered, *Each means like you and your brother each have your own room.* (26)

Broren, derimot, oppløser Geryons skjøre kontroll over *each* når de like etter må flytte inn på samme rom, og han foreslår sex–mot–klinkekuler–byttehandelen.

Skulpturens tredje og siste element er en opprevet tidollarseddel: «He had ripped up some pieces of dry crispy paper he found in her purse to use for hair» (35). Hva resonnerer dette ødelagte verdibeviset med, annet enn de kvinnelige stemmene fra «The Gender of Sound» som ikke struktureres og gjøres kulturelt akseptable gjennom språket? Seddelen er redusert til sin materialitet, strippet for sin symbolverdi og sin ordnende kvalitet. Geryon, som på dette tidspunktet heller ikke kan skrive, forstår ikke pengers betydning, og i utstrakt betydning forstår han ikke symboler og figurativt språk. Han er kun komfortabel med det som kan forankres og defineres, og han forventer at alt kan forankres og defineres. Det vises i møtet med et ord uten en klar referent, som «each». Det vises i møtet med døde stjerners fremdeles reisende lys: «*Are you going to tell me / none of the stars are really there? Well some are there but some burned out / ten thousand years ago. / I don't believe that*» (65). Og det kan belyse hvorfor Geryon tviholder så hardt på epitetene sine, rød og monstrøs, selv når nesten ingen andre ser ut til å erkjenne dem. De er håndterbare, de har en relativt oversiktlig forbindelse mellom signifikat og signifikant, de er fakta han er blitt fortalt av noen han stoler på: sitt indre tekstlige DNA.

«Geryon what's your favorite weapon?» (33) Det er Geryons eldre bror som spør, og igjen har ikke Geryon forstått hva slags svar som er forventet av ham. Han sier, til latterliggjøring: «Cage» (33). Gjennom selvbiograferingen, satt i gang som reaksjon på de seksuelle byttehandlene med broren, lærer Geryon det motsatte av en gammel klisjé: Forsvar er det beste angrep. Når moren er borte og Geryon og broren har barnevakt, aktiveres derfor buret. Barnevakten tar morens rolle i leggerutinene, hun vil lese for Geryon. Barnevakten er ikke-mor, og dermed vond: Hun representerer en mangel. For å minimere barnevaktens inntrengning i morens rolle, som, siden hun hører til i ham, innebærer at hun truer med å trenge inn i Geryon, foreslår han en instruksjonsmanual for å lokke til seg lomfugl: «At least / it would keep her wrong voice away / from words that belonged to his mother» (32). Geryon vurderer denne listige manøveren som «cagey» (32), et ord som betegner en som er tilbakeholden med informasjon på grunn av forsiktighet eller mistenksomhet, og, naturligvis, et ord hvis buroverflate setter det i forbindelse med Geryons selvavgrensning. Det er samme kveld Geryons bror gjør narr av ham for å tro at et bur er et våpen, men like før har Geryon altså vist hvor aktivt og elegant han kan bruke det antatt passive buret i en mikrostrid med barnevakten.

I Geryons affeksjon for buret ligger en dyp tro på avgrensningens kraft, og det er denne siden av hans forkjærlighet for buret som først viser seg. Når Geryon møter Herakles og for første gang blir forelsket, viser også en annen fasett seg: hans tro på agens og vilje i det (for-)bundne. Geryon ser verdien av å være i en annens makt – som også, gjennom selvbiografien, kan innebære å være i hans egen makt. Geryon og Herakles møtes tilfeldig på en bussholdeplass. «*Do you have change for a dollar? / Geryon heard Geryon say. / No. Herakles stared straight at Geryon. But I'll give you a quarter for free*» (39). Ikke bare viser scenen at Geryon har fått større forståelse for symbolers verdi, han klarer også å oppnå noe han ønsker – nemlig å etablere kontakt med Herakles – ved å si noe som på overflaten ikke er av relevans for verken hans ønske eller behov. Geryons grenser er ikke rigide eller absolutte. Han har definisjonsmakt over dem, de vokser med ham, og de er ikke ugjennomtrengelige. De kan isolere, de kan være for tykke, men en eller annen form for distinksjon mellom Geryon og ikke-Geryon er nødvendig for at han i det hele tatt skal kunne ha en selvfølelse. I dette avgrensningens balansepunkt ligger noe av forklaringen på at Geryon kan skrive ting som «loveslave» og mene det som en god ting, mens Herakles misforstår: «*All your designs are about captivity, it depresses me*» (55). Og nettopp denne kommentaren, en implisitt bekreftelse av dissonans mellom de to, er det som synliggjør burets bakside, den som gjør ensom, isolerer: Geryon «[...] felt his limits returning» (56). «Loveslave» representerte

primært en definerende *åpenhet*, ikke ulik den han tidligere følte mot moren, men selvsagt samtidig totalt annerledes, slik hjemøyen er totalt forskjellig fra en fremmed øy. Åpenheten mot Herakles, at Geryon kler seg i kjærlighet heller enn lenker, brytes tvert av når Herakles ikke kan gjenkjenne den som åpenhet.

Geryon slipper ham innenfor veggene sine, Geryon *vil* slippe ham inn. Det er imidlertid ikke et entydig eller ukomplisert ønske. For Herakles innebærer nærhet sex. Geryon føler motstand: «He understood / that people need / acts of attention from one another, does it really matter which acts?» (44) Geryon ønsker å være nær Herakles – i hans forstand *er han* nær Herakles. «He saw Herakles just about every day now. / The instant of nature / forming between them drained every drop from the walls of his life / leaving behind just ghosts / rustling like an old map» (42). Å leve i en slik forelsket åpenhet er imidlertid overveldende, ikke minst sårbart, og gjør at Geryon til tider kan søke en rustning som ligner den mytiske: «*Why do you have your jacket over your head? [...] sometimes / I need a little privacy*» (53). Men det er alltid de selvvalgte grensene han oppsøker: I ønsket om å være nær Herakles, har Geryons forhold til grensene blitt mer komplisert. Under konflikter blir murer og skillevegger trusler, heller enn å tilby beskyttelse: «But a red wall / had sliced the air in half» (62). I møtet med Herakles har Geryon blitt seg bevisst at han går glipp av noe dersom han lukker seg inne bak for solide grenser. Smerten og sårbarheten ved å være grenseløs er imidlertid fremdeles ytterst reell.

3.4 «Autobiography of» ... hvem?

Tidligere i kapittelet foreslo jeg to kandidater til rollen som *Reds* selvbiograf. Den ene er Carson selv, den andre et konglomerat av de store og viktige forfatterne som både siver inn i fortellerposisjon og er tematisk viktige: Homer, Stesikhoros, Dickinson, Stein og Carson.

Spørsmålet om *Red* faktisk er Carsons selvbiografi, må forsøkes besvart. Mark Halliday skriver følgende om denne muligheten i en relativt kritisk anmeldelse: «Though we are told that Geryon writes his autobiography, it's hard not to feel that Carson has herself in mind with the first word of her book's title» (Halliday, 1999). Han begrunner påstanden med en annen påstand: At Carson approprierer homofile menns marginalisering, anvender dem som metafor for sin egen ensomhet. Jeg kommer ikke til å gå langt inn i denne diskusjonen, men påpeker bare at Geryons homofili faktisk i svært liten grad bidrar til hans utenforskapfølelse, i hvert fall fremstår det slik for leseren. Kun ett sted gjøres forventninger til hans seksualitet et poeng av, når en perifer karakter spør om det følgende: «*Sending postcards to your girlfriends?*» (86). I alle fall: Forslaget om at *Autobiography of Red* er

Carsons egen selvbiografi, har en tendens til å komme i følge med mistenksomhet. Enten er kritikeren mistenksom fordi hen mener hun ikke skriver selvbiografisk med vilje, men ikke klarer å styre seg, eller hen mener det er hennes intensjon å fylle bokas subjekter med seg selv, noe som i så fall, spesielt når de tilhører marginaliserte grupper, grenser til å være «ostentatious, opportunistic, arrogant» (Halliday, 1999). Et stort problem med en lesning som Hallidays, er at den ignorerer refleksjonene om hva det vil si å uttrykke seg selv, som er en sentral del av *Red*. Halliday ignorerer dessuten Carsons bevissthet om problemene med å tale på vegne av andre – hun er jo i høyeste grad bevisst sin posisjon og innflytelse som forteller.

Mitt forsvar for teorien om at *Autobiography of Red* er Carsons selvbiografi, er å finne i hennes andre publiserte tekster: mer spesifikt i repeterte tematikker, motiver, spørsmål og formuleringer. I Glass-essayet fra *Glass, Irony & God* reflekterer for eksempel jeget over Emily Brontë: «Yet her poetry from beginning to end is concerned with prisons, / vaults, cages, bars [...]. [...] [W]hy all this beating of wings? / What was this cage, invisible to us, / which she felt herself to be confined in?» (Carson, 1995, 7) Motivene hun tar i bruk for å beskrive Brontës følelser, buret og vingene, utforsker hun videre med Geryon. I «TV Men» fra samme samling finnes tvillingen til et bilde fra fragmentoversettelsene. «Not a bee moved up Geryon's spine» (11), som Carson skriver i *Red*, mot «TV Men» sitt alternativ «the director's voice / crawls up his spine like a bee» (Carson, 1995, 57). Begge eksemplene solidifiserer Carson i forfatterrollen av *Red*, men det ville mye annet også gjøre, og isolert utgjør de et svakt grunnlag for å argumentere for at *Red* handler om Carson. Et noe mer omfattende eksempel finnes i «Canicula di Anna» fra *Plainwater* (1995), hvor Carson skriver følgende med forfatteren – seg selv, kan man anta – som forteller: «I could pour you a glass of wine and go on talking about [...] my theory of adjectives» (Carson, 2000, 88). Det er usannsynlig at denne adjektivteorien er en annen enn den som presenteres leseren i innledningsessayet til *Red*: «Adjectives seem fairly innocent additions but look again. These small imported mechanisms are in charge of attaching everything in the world to its place in particularity. They are the latches of being» (4). Sammenfallet sannsynliggjør at innledningsessayets taler er Carson – noe jeg har gått ut fra frem til nå – og muliggjør at diskusjonen av Homer og Stesikhoros' adjektivbruk er en belysning av en av Carsons teorier, heller enn at påstandene om adjektivets karakter og rolle belyser Homer og Stesikhoros' litterære produksjon. Med andre ord muliggjør det en mer carsonsentrisk lesning, selv om det på ingen måte fordrer det.

Heller ikke adjektivargumentet er et spesielt slående forsvar for lesningen av Carson som selvbiografisk subjekt – det posisjonerer henne bare tydelig som verkets forteller. En

annen mulighet er å lete etter forsvar for å lese Geryon som en figur Carson kan projisere seg selv gjennom, men det er vanskelig å se hvordan man kan gjøre en slik lesning av Geryon uten å redusere hans postmytiske, transhistoriske kompleksitet radikalt. Det beste forsvaret for Carson–som–selvbiograf-teorien er kanskje hennes egne ord i essayet «The Gender of Sound»: «Every sound we make is a bit of autobiography» (Carson, 1995, 130). Alt Carson har skrevet og vil skrive, kommer fra henne, er et stykke selvbiografi, og det må nødvendigvis også gjelde *Red*. Man kan med trygghet si at alt Carson skriver, kommer fra Carson, og det er sannsynligvis en slik etymologisk utvidet definisjon av *selv-liv-skrift* hun sikter til her. Selv om jeg i andre tilfeller har forsvart en slik etymologisk basert tilnærming, er diskusjonen av *Reds* selvbiografipotensial mer tjent med en om ikke smal, så likevel *smalere* definisjon av selvbiografien. Dette er slik at den kan brukes spesifikt til å diskutere litteratur, og slik at innflytelse, påvirkning og kontekst kan undersøkes uten å måtte reduseres fullstendig til den som taler. Diskusjonen har med dette nådd sin konklusjon: Det er begrenset hvor mye det er å hente ved å kalle *Red* Carsons selvbiografi – i hvert fall med tanke på videre diskusjon av verket.

En mer tematisk relevant hypotese er den neste: konglomeratet. Selvbiografien er altså avhengig av forbindelse (for ikke å bruke det for sterke ordet «identitet») mellom selvbiografen og selvbiografiens subjekt. Et selvbiografisk *jeg*, rent bokstavelig, finnes ikke i *Red*. På selvbiografnivå bygger konglomerathypotesen på Carsons utstrakte bruk av eksplisitte og implisitte sitater, og dessuten på formgrep fra andre forfattere. Mange av disse har jeg allerede undersøkt i oppgavens første kapittel, spesielt innflytelsene fra Stesikhoros på adjektivbruk, sjangerblanding og episk innflytelse, og i forlengelse av ham Homer, kilden til det episke som adopteres av Stesikhoros. Stein er relevant som selvbiograf fordi *Autobiography of Reds* polyfoni, stemmekonglomeratet selv, står i tilknytning til det mangestemte uttrykket i hennes *The Autobiography of Alice B. Toklas*. Det mest usikre navnet på listen er Dickinson, hovedsakelig fordi hennes innflytelse er konsentrert til romansen: Det er vanskelig å finne spor av henne i *Reds* andre tekster. Det som gjør at jeg nevner henne, er at vulkanmotivet er helt sentralt i romansen. Vulkanen fungerer som middel for Geryons selvforståelse, og den er gjennomgående tilknyttet Dickinson, hvis vulkandikt er romansens epigram. Selskapet avsluttes med Carson, talerøret for de andre stemmene, og en udiskutabel innflytelse på *Red*.

Den nevnte gruppen forfatteres plausibilitet som selvbiografisk subjekt i *Red* må også forsvares. Igjen er Stesikhoros den som trer tydeligst frem: Han er den primære personen i fem av *Reds* sju deler, og når han i tillegg krediteres som premissleverandør for *Reds* versjon

av Geryon, må *Red* sies å være grundig opptatt av Stesikhoros og hans virke. Subjektet Homer er mest interessant i åpningsessayet: Der representerer han et stabilt verdenssyn med faste epiteter, og dermed forankret væren. Dette blir liggende som en utopisk bakgrunn for Geryons anstrengelser for igjen å forankre væren. Dickinson får innflytelse på *Reds* narrativ med det siterte diktet og med Geryons karakteristikk av hennes syn på språkets makt: «*I like the way she / refuses to rhyme sod with God*» (108). Carsons innflytelse blir synlig gjennom alle grepene, valgene, vendingene som ikke kan attribueres til de ovennevnte. Stein er relevant i essayet, hvor hun introduseres som en på mange måter likesinnet av Stesikhoros og en motpol til Homer, gjennom sin tro på språkets egen agens. Stesikhoros-forbindelsen forsterkes i intervjuet, hvor de to blandes sammen eller veksler på å svare som intervjuobjekt.

I intervjuet som avslutter *Red*, er Stesikhoros tilsynelatende intervjuobjektet – delens undertittel lyder enkelt «(Stesichoros)» (147). Hans svar markeres med en «S», i og for seg vanlig intervju praksis, men ikke helt uskyldig i denne sammenheng. Ian Rae leser Gertrude Stein som intervjuets virkelige objekt, med utgangspunkt blant annet i en referanse «S» gjør til sitt liv i 1907 og en beskrivelse av vegger som er dekket av malerier (Rae, 2008, 249). Et enda mer fellende bevis for Steins tilstedeværen i intervjuet enn disse referansene, er det faktum at Carson parafraiserer henne. I intervjuet sier «S»: «Up to 1907 I was seriously interested in seeing I studied and practiced it I enjoyed it» (147). Et av de første avsnittene i Steins *The Autobiography of Alice B. Toklas* begynner som følger: «Up to my twentieth year I was seriously interested in music. I studied and practised assiduously» (Stein, 2001, 8). Man kan spørre seg om det er en mulighet for at intervjuobjektet er Stein, ikke Stesikhoros, men «S» har klare forbindelser også til sistnevnte, selv der Stein er mest operativ. I parafraseringen skiftes «musikk» ut med «syn». Syn, eller mangelen på det, er det Stesikhoros er best kjent for: Helena skal ha blindet ham fordi han fornærmet henne, og han skal ha komponert palinodien for å gjenvinne synet (15). Dessuten tar «S» eierskap over Geryon, og av Stesikhoros og Stein er det bare førstnevnte som har skrevet om ham. Riktignok antyder inkluderingen av Stein i intervjuet at hun har et visst eierskap over Geryon ved å ha innflytelse på Carson. Et slikt eierskap – basert på innflytelse – kan imidlertid ikke forskyve Stesikhoros helt fra «S»: Innenfor *Reds* rammer har Stesikhoros en så viktig posisjon at dersom eierskap bestemmes ut fra innflytelse, forankres Stesikhoros' deleierskap over intervjuets Geryon gjennom argumentet for Steins eierskap over ham. Det mest åpenbare argumentet for at Stesikhoros er en del av «S», er hans navn i intervjuets undertittel.

Det er riktignok i denne sammenheng verdt å påpeke at Carson gir en annen skikkelse fra gresk antikk lignende transhistorisitet i *Plainwater*, tre år tidligere: I «Mimnermos: The

Brainsex Paintings» gjøres et fiktivt intervju med poeten Mimnermos, hvor samtaleemnene inkluderer anakronismer som psykoanalyse og litteraturdistribusjon i USA (Carson, 2000, 19). Den transhistoriske greske poeten er altså ikke begrenset til Stesikhoros, men nærmer seg å være en slags figur i Carsons forfatterskap. Han kan forklares med humor eller med et ønske om å sammenstille uventede elementer for å oppnå en fremmedgjørende eller skapende effekt. Poeten som taler etter sin død kan imidlertid også antyde en idé om poeters etterliv i kraft av at deres litterære arbeid fortsettes å leses etter deres død. Poeten i teksten fungerer som en slags inkarnasjon av poesien, slik vi har tilgang til den, årtusen senere, etter at den har levd gjennom og ved siden av tusenvis av ideer, objekter og mennesker.

Av de tre hovedretningene det er mulig å lese intervjuobjektets identitet i – som en transhistorisk versjon av Stesikhoros, som en versjon av Stein som tar eierskap over Geryon, og som en kombinasjon av Stesikhoros og Stein – virker tredje alternativ som det mest plausible. Det bærer imidlertid i seg de to andre alternativene: «S» er delvis C-Stesikhoros, delvis C-Stein, delvis begge, delvis ingen av de to, og med innflytelse fra både historiske Stesikhoros og Stein. Fra dette sammenfallet mellom Stesikhoros og Stein, fremdeles uavklart i omfang og betydning, tar jeg først og fremst med meg videre antydningen som ligger i kombinasjonen. Det viktigste ved «S», og dermed både C-Stesikhoros og C-Stein, er ikke enkeltpersonene det refereres til, men summen av dem: holdningen til litteratur og til forholdet mellom språk og verden som Carson attribuerer til dem i innledningsessayet. Carson fremstiller begge forfatterne som normoppløsende, mer spesifikt med et ønske om å la språket ta en aktiv, medskapende rolle.

Det er ikke individene hver for seg som er mest interessant i konglomerat-hypotesen, etter at det er blitt gjort klart at de spiller en rolle både som selvbiograf og selvbiografisk subjekt. Sammen er de spredt over 2800 år, over gresk og engelsk, over Jonia, Sicilia, USA, Frankrike og Canada, over epikk, korlyrikk, poesi, roman, essay. De konvergerer i Geryon, som i denne lesningen er det arme lille monsteret som samler alle de sprikende punktene med formålet om å belyse et utvalg av den vestlige litteraturhistorie slik den interfererer, består eller transformeres gjennom nye litterære verk og nye lesere. Ikke bare blir denne fremstillingen av litteraturhistorien belyst: Den belyser seg selv. I hypotesen om konglomeratselvbiografien er det ikke så enkelt som at Carson velger å inkludere Stesikhoros, eller så enkelt som at Stesikhoros velger å inkludere Homer: De har etablert seg og er så toneangivende at deres stemme, deres innflytelse runger i det som kommer etter. Det må innvendes at det med denne argumentasjonen impliseres at også mange andre stemmer i en eller annen grad er operative i *Red*: Forfatternavnene fungerer mer som etablering av

selvbiografens prinsipp enn en absolutt avgrensning av det selvbiografiske subjektet. Samtidig må man erkjenne at det er en grunn til at navnene som er valgt, er valgt, og at den åren gjennom litteraturhistorien som undersøkes, samlet i Geryon, sentreres rundt undersøkelser av språkets makt eller avmakt og dets forbindelse til virkeligheten, i tillegg til menneskets orientering i disse spørsmålene.

3.5 Ny avslutning: Geryons selvbiografi på fortellernivå

Moren og lærerens bekymrede innvendinger får Geryon til å modifisere selvbiografien sin. Han har skrevet om Herakles' mord, og moren spør læreren: «*Does he ever write anything with a happy ending?*» (38) Geryon setter seg ned og omskriver slutten:

*New ending.
All over the world the beautiful red breezes went on blowing hand
in hand. (38)*

Sébastien Ducasse påstår i essayet «Metaphor as Self-Discovery in Anne Carson's *Autobiography of Red: A Novel in Verse*» at Geryon «reinvent[s] his own ending through an act of imagination» (Ducasse, 2007). På denne måten lar han fiksjonen gli inn i det biografiske arbeidet. En slik lesning plasserer *selvkonstruksjon*, i motsetning til for eksempel -formidling eller -artikulasjon, i sentrum av det selvbiografiske arbeidet. Ducasse tar imidlertid feil når han sier at den alternative avslutningen kommer fra Geryons fantasi. Dens motstykke finnes i C-Stesikhoros' siste fragment, ved navn «Geryon's End»: «The red world and the corresponding red breezes / Went on Geryon did not» (14). Det kan altså se ut som at også Geryons revidering av seg selv er bundet til arven. Dermed er den ikke så mye en revidering som en forvrengning av det eksisterende mytematerialet for å tilfredsstille lesere. Med andre ord er det en selvutslettende manøver. Geryon har nemlig gjort én viktig endring: Han har usynliggjort sin egen ikke-eksistens i den røde vindutopien, og skriver dermed frem, i en slags ironisk, eller i det minste resignert, tone, en lykkelig, monsterfri verden.

Det ligger likevel et frigjørende potensial i Geryons alternative avslutning. Det som skiller dette selvbiografiutdraget fra de andre, er den karakteristiske haltende versinndelingen som gir sitatet en form som glir inn i romansen: kort, lang, kort. Fortellerstemmen som leder opp til sitatet, ender i en lang verselinje, og dermed faller sitatet inn i romansens rytme: lang, kort, lang, kort. Når Geryon og fortelleren bruker samme teknikk, truer stemmene deres med å flyte over i hverandre. Skillet mellom dem markeres riktignok tydelig – sitatet er både rykket inn og i kursiv – men at de tar i bruk samme formgrep, antyder en stor grad av nærhet mellom

de to. Det finnes riktignok en innvending: Kanskje er det tilfeldig at utdraget følger romansens versrytme. Det består av en tittel, som, lik de andre selvbiografiutdragene, vil stå alene på en linje, og en relativt kort setning, som bare spres over to vers. Tre vers er lite å gjøre slutninger fra. Kanskje er det bare fortellerens opparbeidede rytme som siver inn i Geryon, ikke motsatt? Setningen som følger tittelen er imidlertid kort nok til at den kunne vært samlet på én linje, eller den kunne vært delt på et hvilket som helst annet sted, og dermed gitt sitatets vers en stadig stigende lengde. Med andre ord må det være en årsak til at sitatet speiler romansens øvrige formuttrykk, men årsaken kan godt være at fortelleren former Geryons stemme, heller enn at sitatet sidestilles med de fortellerens ord som omslutter det. Riktignok er sitatet kuratert av fortelleren, men det har sitt opphav forut for romansen, som – på dette tidspunktet – fortelles retrospektivt, og dermed potensielt legger føringer for romansen, heller enn at romansen og dens formuttrykk legger føringer for sitatet.

Det er noen grunner til å stille spørsmål ved om tilfellet virkelig er at Geryons fortellerposisjon i sitatet er underlagt fortellerens fortellerposisjon. altså at hans selvbiografi underlegges et formuttrykk som ikke har noen forbindelse til hans opprinnelige intensjon. Det motsatte fremstår fremdeles om ikke søkt, så i hvert fall søkende, men det underbygges av to argumenter. Det første tar utgangspunkt i en tidligere versjon av *Autobiography of Red*, utgitt fire år før boka, i 1994. Romansens åtte første tangoer står på trykk i tidsskriftet *Columbia: A Journal of Literature and Art* (Carson, 1994, 30). Tekstene har kun mindre forandringer – bortsett fra at de ikke er brutt opp i vers. De eneste passasjene i «The Autobiography of Red», som 1994-teksten heter, som visuelt minner om tekstens endelige formuttrykk, er nettopp sitatene fra Geryons selvbiografi. Her har det visuelle uttrykket sannsynligvis tilfeldigheter som årsak: Sitatene er rykket inn på begge sider, og har dermed mindre plass enn resten av teksten. Tekstene som får det samme haltende uttrykket som romansens verssammenstilling, er svært korte eller består av opplister. Geryons nye avslutning ser ut som følger – og, for å understreke det, jeg viser det slik det ser ut, ikke nødvendigvis som det er formatert:

New ending.

All over the world the beautiful red breezes went on
blowing hand in hand. (Carson, 1994, 41)

Det er riktignok ikke noe som antyder at linjeskiftet er intendert. Jeg trekker likevel frem ett utdrag til fra Geryons selvbiografi, slik det ser ut i tidsskriftet.

Questions. Why did Herakles kill Geryon?

1. Just violent.

2. He had to it was one of His Famous Labors
(the tenth).
3. He got the idea that Geryon was Death he wished
to live forever. (Carson, 1994, 41)

I forskjellige utgaver av *Autobiography of Red* har teksten nøyaktig samme antall sider, og sideskift ved nøyaktig samme vers. I og med at «The Autobiography of Red» er trykket i et tidsskrift, med forhåndsbestemt formatering og oppsett, er det risikabelt å gjøre konklusjoner om tekstens visuelle uttrykk på samme måte som man kan gjøre i boka. Det er imidlertid klare tegn på at linjeoppdelingen er intendert i andre sitat. For eksempel er det plass til «(the» på linjen over. Det er enda mer avslørende at tidsskriftteksten er blokkjustert: Som konsekvens er det variasjon i mellomrommene mellom ordene. Lange mellomrom avslører at første sitats andre linje ikke skiller aktivt fra påfølgende linje, noe som ville ha medført at linjen – verset – fikk en standardisert distanse mellom ordene. I andre sitat, derimot, er versenes ordmellomrom regelmessige, og teksten når ikke høyre marg, noe som røper at vi her har å gjøre med intenderte linjeskift. Man behøver selvsagt ikke å legge mye i dette. Det kan gjerne være et rent estetisk basert valg, men i og med at det er et direkte sitat, er det Geryons estetisk baserte valg. Med utgangspunkt i dette, kan man legge frem en hypotese om at det visuelle uttrykket i Geryons selvbiografi kan ha hatt en innvirkning på forfatterens senere valg om å stykke opp romansen i haltende lange og korte vers – Geryon kan ha sådd frøene til romansens endelige form. Man må selvsagt ha i bakhodet at sitatpraksisen i *Autobiography of Red* generelt er tvilsom, og spørsmålet om hvorvidt andres stemmer virkelig kan tre gjennom fortellerens eller om de ugjenkallelig forvrenges, ligger hele tiden i bakgrunnen. Dette ugyldiggjør imidlertid ikke spørsmålet om den sitertes innflytelse på fortelleren og på teksten.

Romansens versinndeling kan knyttes til Geryons subjektivitet på enda en måte. Det er få avvik fra den faste versrytmen, men de finnes, og de virker å henge tett sammen med Geryons emosjonelle tilstand. Rytmen som brytes skaper en følelse av at man har feilberegnet, litt som suget i magen når man er i ferd med å trå feil på vei ned en trapp. Som her, når Ancash er i ferd med å oppdage Geryons vinger i prosessen med å pakke ham inn i tepper:

*[H]ow can you do it yourself? It has to go all the way around you two or three times
then you lie down and I pile the others on top–
No really Ancash I don't– (127)*

Frykten for å vise sin monstrøse side, virker å vibrere fra Geryon og opp på formnivå. Eller her, kort tid etter at Geryon har møtt Herakles igjen i Buenos Aires, og Herakles bestemmer seg for å synge:

His voice rose
and fell around the strange syllables like a child's. Geryon watched him uneasily.
The voice flowed out like a fragrance
released in rain. (113)

Denne gangen virker rytmebruddet å formidle en kombinasjon av tiltrekning og frykten eller vaksomheten i møtet med denne tiltrekningen. Det er farlig å generalisere om rytmebruddene. Noen steder virker de å markere løgner eller et komplisert forhold til sannhet, noen steder forskjellige former for brudd. Når det forekommer et rytmebrudd mellom Geryons selvbiografiske beskrivelse av sitt liv og den alternative avslutningen, markerer det en kombinasjon av de to: En løgn om et brudd. Noen steder virker rytmebruddene å ha en så enkel forklaring som at de gjør dialogen mer oversiktlig. Likevel er bruddene så uvanlige at de tiltrekker seg oppmerksomhet, så uvanlige at de treffer leseren. I mange tilfeller – som i eksemplene ovenfor – skaper rytmebruddet sprekker i overflaten av teksten, og disse sprekkefyller fylles av Geryon. For å si det uten metaforer forsterker de empatien leseren allerede har for Geryon. De gjør det ved å skape en overraskelse eller et ubehag hos leseren samtidig som Geryon opplever et ubehag. Bruddene er dessuten ikke bare grep fortelleren gjør for å forsterke leserens empati med Geryon. De er punkter som samler fortid og nåtid, gjør preteritum umiddelbar, og de er konsekvenser av en litterær persons tilstedeværelse i teksten som er så sterk at formen brytes opp.

Slik kan Geryon gjøres medskyldig både i konstruksjonen av romansens rytme og i bruddene med den. Har noen av disse elementene betydning for muligheten for at Geryon kan være *Autobiography of Reds* selvbiograf? Dersom han virkelig påvirker fortelleren, bør dette potensialet vurderes, med tanke på forrige underkapittels konglomeratdiskusjon og den viktige rollen innflytelsen spilte der. Problemet er at Geryon, i motsetning til konglomerathypotesens personer, er fiktiv. Kan en fiktiv person virkelig produsere en selvbiografi utenfor det verkinterne universet – i verdenen hvor hen er fiktiv? Det er en vesentlig forskjell mellom å si at han har innflytelse på fortelleren og at han med *Autobiography of Red* skriver sin selvbiografi. Selvbiografien strekker seg utenfor seg selv, refererer til den verdenen den oppstod fra. Den forventes å sammenfalle, i hvert fall i noen grad, med verden den oppstod fra. Den eneste måten Geryon kan berøre verden utenfor *Red*,

eller, mer generelt, utenfor litteraturen, må være gjennom leseren og forfatteren. Man kan for eksempel foreslå at Carson har lest *Geryoneis*, blitt påvirket av Geryon, noe som gjør at han faktisk finnes og er aktiv utenfor litteraturen, og at dette har satt i gang prosessen med *Autobiography of Red*. Problemet er naturligvis at Geryon alltid vil kunne reduseres til noen som er skapt, konstruert – om det er av Carson, Stesikhoros, Hesiod eller en eldre, ukjent kilde. Denne innvendingen mot hans selvbiografpotensial umuliggjør dessuten Geryons genuine innflytelse på Carson i utformingen av romansens versinndeling, fordi denne innflytelsens rot også er verkekstern, og til sist må føres tilbake til Carson selv. Innenfor romansens begrensede univers og logikk kan Geryon være aktiv eller passiv, men utenfor romansen kan han aldri virkelig være et subjekt: Han tilhører alltid en annen.

Autobiography of Red ser ikke ut som noen selvbiografi, men selvbiografien er helt sentral på verkets tematiske nivå. Den er Geryons primære selvuttrykk, og selv om få får se den, er han en viktig leser av seg selv. For Geryon er selvbiografien et multifunksjonelt verktøy. Den lar ham undersøke sine tekstlige røtter og sitt forhold til det mytiske monsteret Geryon, og den fungerer som en forsvarsmekanisme mot trusler. Selvbiografien skaper et avgrenset selv, og kan tilby den språklige avklarheten Geryon søker. Riktignok: Lite er avklart når det gjelder selvbiografien i *Autobiography of Red*, og enhver avklaring vil betviles. Det samme gjelder selvbiografiens plass på sjangernivå, som kan leses i en rekke forskjellige retninger, eller eventuelt avfeies. Hypotesen om selvbiografikonglomeratet er imidlertid på samme tid åpen og avgrenset. Nettopp denne kombinasjonen av åpenhet og avgrensning gjør forfatterkonglomeratet egnet til å innta en så tvetydig posisjon som *Reds* selvbiograf utgjør. Konglomeratselvbiografen tar innflytelse og kontekst på det dypeste alvor. Den er flertydig nok til å betvile og undergrave seg selv, og den erkjenner Carsons mektige rolle i verket uten å gjøre henne til en utvetydig dominerende stemme. Diskusjonen av selvbiografien er imidlertid ikke helt ferdig, men den tar en radikalt annerledes form i kapittelet som kommer: fotografiets.

4 Fotografen

Geryon, fotografen: Persepsjon og kommunikasjon

Fotografiet er det av Geryons selvbiografiske medier som i desidert størst grad utfoldes gjennom romansen. Skiftet i selvbiografisk medium fra tekst til fotografi, er tilsynelatende et skift fra språk til bilde. *Autobiography of Reds* fotografier er imidlertid alltid tett tilknyttet tekst: Ikke bare fordi leserens eneste tilgang til dem er gjennom språket, men også fordi Geryon gir titler til sine fotografier. I dette kapittelet undersøker jeg nettopp hvilken plass språket har i romansens fotografier, som tross alt bare eksisterer i tekst. Det er lett å anta at mange av romansens fotografibeskrivelser er ekfraser, men jeg kaller dem heller tekstfotografier. Betegnelsen «ekfrase» refererer til et stykke tekst som beskriver et stykke visuell kunst. Den ordner forholdet mellom det språklige og det visuelle innenfor en oversiktlig enhet hvor kunsten er utgangspunktet for teksten, og teksten er en beskrivelse eller en tolkning av kunsten. Ekfrasen er et nyttig begrep i diskusjonen av Geryons fotografier, men det kan ikke fullt ut beskrive fotografiets posisjon i *Autobiography of Red*. Det er antagelsen om at fotografiet er avgrenset fra språket som gjør det vanskelig å undersøke *Autobiography of Reds* fotografier som avklarte ekfraser. Dessuten kan en slik antagelse stå i fare for å gjøre blind for en viktig del av *Autobiography of Reds* prosjekt, nemlig grenseutforskninger, blant annet nettopp av fotografiet. Romansens grenseutforskning av fotografiet har grunnlag i fotografiets forhold til språket, men også i dets forbindelse til situasjonen det oppstod i og til dets fotograf, og dessuten i dets temporalitet – det skal lite til før fotografiet vokser ut av øyeblikket.

Vulkanen er et viktig motiv i romansen, og jeg begynner kapittelet med å undersøke dens funksjon for Geryon og forbindelsen den har til fotografiet. Vulkanen knytter seg til og tydeliggjør volden og voldsomheten som ligger i romansen, i Geryons grenseposisjon mellom monsteret og mennesket, og, ikke minst, i fotografihandlingen. I delen av romansen som følger etter skiftet i selvbiografisk medium fra tekst til fotografi, blir Geryons ensomhet tydeligere: Hans ønske om å høre sammen med andre, å forstå og å forstås, er fremtredende. Jeg undersøker forbindelsen mellom ensomheten, vulkanen og fotografiet som Geryons valgte medium for selvundersøkelse. Dessuten diskuterer jeg Geryons tilknytning til sitt epitet «rød» fra en ny vinkel, nemlig gjennom sansning – mer spesifikt gjennom synestesi. Deretter introduserer jeg to parallellfigurer til Geryon, nemlig Lava Man og Yazcamac. Jeg undersøker

ved hjelp av disse Geryons selvobjektivering og hans mytiske selvforståelse, med utgangspunkt i to selvportretter. Siden diskuterer jeg hvordan språket som medium for fotografiet i svært stor grad påvirker *Autobiography of Reds* lesers forståelse av Geryons fotografier. Til slutt undersøker jeg sju av romansens siste tangoer. Deres titler har alle samme grunnformel: «Photographs: [...]», hvor det blanke rommet fylles av tittelen på et fotografi. I stor grad dreier disse tangoene seg om tittelens fotografi. I lesningen av dem undersøker jeg hva som er forskjellen mellom et tekstfotografi og en ekfrase, i tillegg til rollen fotografiets inntog i romansen har for romansens tidsfremstilling. Fotografiet skaper temporale rifter i narrativet, bryter opp kronologien, lar flere tidsplan eksistere på samme tid.

Men først: Vulkanens dramatik, kjærlighetssorg og mytens overhengende dødstrussel.

4.1 Vulkanen og fotografiet

Vulkanen er et sentralt motiv i romansen, og den introduseres omtrent samtidig med fotografiets inntog i selvbiografien: rundt tiden Geryon treffer Herakles. Den utbrytende vulkanen ligner fotografihandlingen: Lavaen som presses ut av fjellet er kameraets utløser som har blitt aktivert slik at lukkeren åpnes – lavaen som renner og langsomt nedkjøles er kameraets åpne lukker – lavaen som stivner er lukkeren som lukkes og motivet som festes. I likhet med buret tematiserer dessuten vulkanen forholdet mellom innside og utside. Der buret skulle isolere, totalt avgrense, tilbyr vulkanen som metafor – både på *Reds* formnivå og for Geryon selv, som middel for selvforståelse – utforskning av muligheten for at innsiden kan berøre utsiden. Magmaens høye temperaturer og brå bevegelser fungerer også som en metafor for Geryons indre liv, som for alvor aktiveres når utsiden, gjennom Herakles, setter sitt avtrykk på innsiden. Vulkanens voldsomhet, potens, ekstreme temperaturer og brå bevegelser, trykk og blokkeringer vokser frem i den smertefullt forelskede tenårings Geryons selvforståelsesvokabular, og den boblende magmaen i ham gjør det tydelig at han ikke er i full kontroll over sin egen innside. Vulkanen har dessuten en metaforisk forbindelse til erotikk: Der den på den ene siden kan sammenlignes med kameraet, kan den på den andre siden kalles nesten banalt fallisk.

Det er tilsynelatende Herakles som introduserer Geryon for vulkanen. Første gang vulkanen nevnes, med unntak av romansens epigram, et dikt av Emily Dickinson, er det med en umiddelbar gjenklang i Geryon: «*Have you ever seen a volcano?* said Herakles. / Staring at him Geryon felt his soul / move in his side» (46). Noe i ham våkner til live ved denne påkallelsen: «*volcano*». Dette som ligger i ham har imidlertid allerede begynt å røre seg i

forutgående tango, «Sex Question», hvor Geryon har begynt å kjenne fraværet av sex legge seg mellom ham og Herakles: «Geryon was thinking hard. Fires twisted through him» (44). Litt senere er hans følelsesliv enda mer utpreget vulkanaktig: «Hot unsorted parts of the question / were licking up from every crack in Geryon» (44). Det er som om vulkanen lå inaktiv i Geryon og bare ventet på noe som kunne vekke den, og det er ingen tilfeldighet at akkurat Herakles introduserer Geryon for vulkanen: Med Herakles følger den første forelskelsen, som er rettet mot utsiden, som trekker Geryon mot hans ytterkanter. Som det viser seg i «Sex Question», ser det ut til at det først og fremst er frykt som setter i gang denne ville siden av Geryons følelsesliv, hans indre magma. Riktignok er frykten rotfestet i dragningen mot Herakles: Geryon er redd for å miste, redd for ikke å få være nær. «Under the seams runs the pain» (98), lyder en senere tangos undertittel, og viser at mer generelt enn frykt, er det smerte Geryon kjenner når hans indre vulkan settes i bevegelse. Den metaforiske magmaens masse består av «hot unsorted parts of the question» (44). Når Herakles dumper Geryon, er Geryons reaksjon den samme som da han bekymret seg for sex-spørsmålet, første gang vulkanen beveger seg i ham: «Geryon was thinking hard. Flames licked along the floorboards inside him» (62). I begge situasjoner akkompagneres vulkanen av drønnende tanker, i begge situasjoner akkompagneres tankene av slikkende, altetende flammer. Repetisjonen av Geryons og vulkanens tilstand bærer i seg et ekko av hans og Herakles' forholds mytiske forutbestemte tragedie: Bruddet strekker seg bakover i tid, farger Geryons redsel i «Sex Question» med Herakles' endelige avvisning.

I *red doc* skriver Carson (og hun skriver til *Autobiography of Reds* lesere): «Don't say you weren't / expecting a volcano those / red wings / that not even love can / tame / must signify something's / somewhere / about to go up in flame or / (as Proust says) be / eternalized in pleasure / like the men / in a Pompeiian house of ill / fame» (Carson, 2013, 123). Som kameraet kan vulkanen fryse et øyeblikk, trekke det ut i tid, *forevige* det. Som mennesker i et fotografi er Pompeiis innbyggere forsteinet i den posituren de befant seg i da utbruddet fortrengete luften de trengte for å puste, og et tykt lag aske hardnet rundt kroppene deres. Man kan snakke om disse menneskeformede hullene i asken som noe som ligner en form for kunst, i hvert fall nå, to tusen år senere, når ingen kjenner eller kjenner noen som kjenner dem, og de abstraheres. Det finnes jo et endeløst antall dikt som lengter etter, eller forsøker å være, bevaringen av et *jeg* eller noe som hører til det, og i en forstand *er* virkelig Pompeiis innbyggere vel bevart. I distanserte øyeblikk kan man finne på å estetisere dem eller romantisere tilgangen de tilbyr til en annen tidsalders liv – men rekonstruksjonene viser ansiktene til romerne som møtte sin brå ende i år 79 forvridt i smerte, og minner om at det

tredimensjonale kameraet vulkanen er, har krevd virkelige menneskers liv. Det er dessuten en fiksjon at de er «eternalized in pleasure» (Carson, 2013, 123): Pompeiis innbyggere er «eternalized in pain». Å forbinde fotografiet så tett med vulkanen som Carson gjør i *Red*, er å understreke kameraets dramatiske kvaliteter og alvoret som ligger i å ta et fotografi.

Som vulkanen dukket opp i Geryon rett før Herakles nevnte den for første gang, dukker den igjen opp, etter at den en stund har ligget urørlig, i de to tangoene før Geryon tilfeldigvis møter Herakles i Buenos Aires.

A healthy volcano is an exercise in the uses of pressure.

Geryon sat on his bed in the hotel room pondering the cracks and fissures of his inner life. It may happen that the exit of the volcanic vent is blocked by a plug of rock, forcing molten matter sideways along lateral fissures called fire lips by volcanogists. Yet Geryon did not want to become one of those people who think about nothing but their stores of pain. (105)

Selv om vulkanen fremdeles er nær Herakles i tid og rom når den aktiveres i Geryon, handler den strømmende smerten ikke lenger om Herakles, i hvert fall ikke eksplisitt. Den handler i stedet om mangelen på en sunn balanse og interaksjon mellom Geryons innside og utside. Geryons erfaringer har gjort at hans syn på sin egen ekstreme introspeksjon har blitt nyansert: Innsiden alene er ikke lenger nok, noe må slippe ut, og noe må få komme inn. Noen dager tidligere har Geryon følgende tanke: «I am a philosopher of sandwiches, he decided. Things good on the inside» (97). Tilsynelatende er han altså fremdeles mest opptatt av innsiden, men setningen som følger, forteller at Geryon er bevisst på at filosoferingen – og i utstrekning, selvbiograferingen – bare er én komponent i en interaksjon: «He would like to discuss this with someone» (97). Det er viktig for Geryon å være tilknyttet andre mennesker, og dette er en av årsakene til at fotografiet tar over som medium for selvbiografien. I fotografiet viser Geryon seg selv gjennom å vise sine omgivelser – nærmere bestemt de delene av hans omgivelser han ser og de delene som påvirker ham. Han fremstiller seg selv i form av det som fastner i ham, det som ligger rundt kroppen hans.

Det arkeologer finner i Pompeii, er skjeletter og menneskeavtrykk i stivnet aske. I likhet med vulkanens forevigelse av sine omgivelser, består fotograferingsprosessen av berøringen mellom to elementer: for vulkanen lava eller aske, for kameraet lys, som treffer en *overflate*. Riktignok behøver fotografiet også et tredje element, nemlig filmen, noe overflaten kan reflekteres mot og foreviges i. At det er overflaten til det som fotograferes som foreviges,

belyser hvilket radikalt brudd overgangen fra tekst til fotografi er i Geryons selvbiografering. Mens tekst tillater Geryon å oppta seg strengt av innsiden, gjør fotografiet møtepunktet mellom innsiden og utsiden til selvbiografisk objekt. Den fotografiske selvbiografien transporterer ikke leseren rett til innsiden, slik den tekstlige kan, eller i det minste tilsynelatende kan. Noe språk virker riktignok å ligge latent i Geryon, men språket er i hovedsak noe som kommer utenfra og som reflekteres inn i et subjekt, og siden, i en eller annen forstand påvirket av subjektet, kommer ut igjen. Det er altså ikke helt forskjellig fra lyset som reflekteres av det samme subjekt-objektets klær, hud, øyne og inn i en kameralinse. En del av svaret på spørsmålet om hvor forskjellige de er, ligger i hvorvidt man antar at et subjekt er *mer seg selv* jo dypere mot midten av det man kommer, om det som ikke kan ses er sannere enn det som kan ses, om det er noen virkelig karakterforskjell mellom et subjekts tanker og deres ansiktsuttrykk, deres minner og deres kropp, deres drømmer og deres antrekk – selvbiografen og selvbiografien.

I fotografiet, og i vulkanen, blandes store, dramatiske tema: vold, smerte, død, forgjengelighet. Volden, som er sentral i Susan Sontags fotografiteori, følger med kameraet inn i rommet mellom fotografen og den som fotograferes. I essayet «In Plato's Cave» skriver hun om forholdet mellom fotografi og virkelighet. Fotografiets måte å representere er unik fordi det ofte antas å være en gjennomiktig, objektiv formidler. Ethvert fotografi er imidlertid alltid en utvelgelse: «In deciding how a picture should look, in preferring one exposure to another, photographers are always imposing standards on their subjects» (Sontag, 2002, 6). Vold hører her sammen med makt, den ligger iboende i en maktutøvelse, i valg som tas på vegne av andre. Å portrettere andre, å feste dem, å nedtegne en versjon av dem, noen ganger uten deres samtykke, er å ta deres subjektivitet i egne hender: å fremstille dem *som-man-ser-dem-som-de-er*. Makten ligger delvis hos fotografen, delvis i fotografiapparatet selv. Sammen tar de en observatørs rolle i jakten på sannhet eller skjønnhet. Om denne rollen er passiv eller aktiv er uklar – fotografiapparatet bryter ned distinksjonen mellom de to. En krigsfotograf kan være aktiv i form av å formidle lidelse eller overgrep, og samtidig passiv i kraft av ikke å bryte inn i situasjoner hen kunne påvirket. En naturfotograf kan være passiv i form av å la fotografiapparatet, som den maskinen det er, fange verden som den virkelig er, og samtidig aktiv ved å finne riktig belysning og utsnitt. Subjekt-objektets smerte kan oppstå når det ser seg feilrepresentert, når det ser at andre ikke ser det det selv ser. Eller subjekt-objektets smerte kan vedvare, fordi hen måtte gjøres til symbol for noe som er større og viktigere enn det fotograferte, og lidende, enkeltmennesket.

E. L. McCallum kaller i sitt essay om fotografiets rolle i *Autobiography of Red* assosiasjonen mellom fotografi og død aksiomatisk, og vil fri seg fra denne assosiasjonen for å gi større rom til undersøkelser av fotografiets andre tilknytninger, som kjærlighet, tap og udødelighet (McCallum, 2007). Forbindelsen mellom fotografi og død kan gjøres på grunnlag av at fotografiet bærer i seg det fotografertes forgjengelighet, at det fungerer som en påminnelse om eller en epigraf over en som er død eller at det, ved å vise en fortid, trekker oppmerksomheten mot en fremtid hvor man selv ikke lenger vil være i live. Sontag oppsummerer fotografiets tvetydige rolle i menneskers syn på død og forgjengelighet slik: «Our oppressing sense of the transience of everything is more acute since cameras gave us the means to ‘fix’ the fleeting moment» (Sontag, 2002, 179). Kameraet kan feste øyeblikket, men det gjør oss også mer bevisst på alle øyeblikkene som *ikke* er festet, og på tiden som nådeløst ruller videre utenfor fotografiet. I Carsons gjenfortelling av geryonmyten transformeres, som vi har sett flere utspring av, mytiske Geryons kulminasjon i død til erotikk eller kjærlighet. Likevel er dødsbevisstheten myten har gitt ham, sentral for Geryon, hvis selvbiografi blant annet skal ta for seg «his early death» (29). Dødsbevisstheten hører i større grad til Geryons mytiske fasett enn hans samtidsfasett, og dermed må man spørre seg om ikke døden i Geryons selvbiografi er sterkere forbundet med tekst enn med fotografi – at teksten og språket lager rifter i tid minst like dype og omveltende som fotografiet gjør.

Det betyr ikke at døden ikke også er tilstede i Geryons refleksjoner om fotografiet. Det første fotografiet romansens leser møter, er ikke et av Geryons egne fotografier, men et fotografi med femten minutters eksponeringstid som Herakles’ bestemor tok av vulkanen i Hades, Herakles’ hjemby, under et utbrudd: «Red Patience» (51). Geryon spør Herakles’ bestemor, farget av inntrykkene fra «Red Patience», om et annet, hypotetisk, fotografi:

What if you took a fifteen-minute exposure of a man in jail, let’s say the lava has just reached his window?
he asked. *I think you are confusing subject and object*, she said.
Very likely, said Geryon. (52)

Potensielt sett kunne det resultert i et fotografi hvor mannen er både begravet og ikke begravet i lava, en forsteining av forsteiningen. Herakles’ bestemor mener Geryon ikke klarer å skille mellom «subject» og «object». Binærpåret vekker assosiasjoner til de nylig diskuterte spørsmålene om de etiske utfordringene ved å gjøre et menneske til motiv, og om ansvar og medmenneskelighets betydning i en fotograferingssituasjon. Samtidig betyr «subject» i denne sammenhengen fotografiets tematikk – ikke bare eviggjøring, men eviggjøring av prosessen

med å bli eviggjort. «Object» refererer til dets motiv – en fengslet mann som gradvis dør ved å graves i lava. I den dramatiske situasjonen Geryon ser for seg, hvor fotografen for å kunne ta bildet må være iskald, vente på at den fengslede skal treffes av lavaen, er imidlertid den førstnevnte betydningen av «subject» og «object» tyngst ladd. Hvilken rolle må mannen i fengsel gis for å rettferdiggjøre fotografens manglende inngripen? I hvilken grad, av hvilke årsaker spiller det en rolle hvordan det føles å være den fengslede mannen som langsomt graves i glohete steinmasser – enda mer spisset, *mens noen fotograferer ham?* I hvilken grad tar fotografiet fra ham hans subjektivitet – i dette tilfellet bokstavelig talt hans liv – og gjør ham til et motiv? Vulkanens åpenlyse vold farger over på fotograferingshandlingen, og forbindelsen til Sontags beskrivelser av reportasjefotografi er klar. «To take a picture is to have an interest in things as they are, in the status quo remaining unchanged [...] including, when that is the interest, another person's pain or misfortune» (Sontag, 2002, 12). Det er verdt å merke seg at Geryon stiller spørsmålet fra fotografens posisjon, og altså implisitt plasserer seg i fotografens, ikke objektets, rolle. Dermed får vi også følgende spørsmål: Hva vil det si å være personen som tar et bilde av en mann i det øyeblikket han dør? Senere virkeliggjør faktisk Geryon denne ubehagelige maktutøvelsen, om enn i mildere form, når han fotograferer en druknende flue med femten minutters eksponeringstid: «When he first opened the shutter the fly seemed to be still alive» (71). I fotografiet av fluen og i det hypotetiske fotografiet av den fengslede mannen, som altså begge har veldig lang eksponeringstid, er objektet samtidig levende og dødt. Man kan – noe som kan være med på å forklare hans fascinasjon – si det samme om Geryon i hans selvbiografi. Geryon er innenfor det samme verket død og levende. Han er død i den tekstlige selvframstillingen: «*Herakles [...] killed Geryon*» (37). Han er levende i fotografiene, for eksempel i et selvportrett «showing a naked young man in fetal position» (97). Ikke minst er han levende nok til å skrive om sin død. Med vissheten om dette, er dødens rolle i *Red* til slutt umulig å komme vekk fra, selv om den ikke troner alene som det eneste som er viktig.

4.2 Smerten, ensomheten og fotografens blikk

Hva er det som stanser Geryons indre vulkan, hva er det som gjør at «the exit of the volcanic vent is blocked by a plug of rock» (105)? Et av svarene ligger hans i sansning og i hans verdensforståelse, i blikket hans og i oppmerksomheten hans. Geryons forståelse av seg selv og verden rundt seg, sammenfaller sjelden med forståelsen til menneskene han omgir seg med. Selv om denne forståelsesdiskrepansen til en viss grad kan attribueres Geryons arkaiske røtter, ligger ikke hele forklaringen her. Herakles deler mye av sin historie med Geryon, han

har også, selv om det er usikkert hvilken rolle det spiller for ham og hvor bevisst han er på det, røtter i myten: Han er den eneste som erkjenner Geryon som et monster (129). Selv ikke Herakles klarer imidlertid å se Geryons forbindelse til det røde. Herakles' ignoranse virker å overraske Geryon. Etter bruddet forteller Herakles over telefon om en drøm han har hatt, hvor Geryon kaster en gul fugl opp i luften, og Geryons frustrerte reaksjon – uuttalt – er: «Yellow! Even in dreams / he doesn't know me at all! Yellow!» (74) Å kjenne Geryon ville være å se med hans blikk, se sammen, i hvert fall det mest åpenbare, det mest grunnleggende ved ham: at han er rød. Herakles kjenner til deres arkaiske forholds karakter, han refererer til seg selv som «a master of monsters» (129) – implisitt Geryons mester. I kombinasjon med hans kunnskapsløshet om Geryons karaktertrekk, spesielt rødfargen, indikerer det at Herakles' interesse for Geryon til en viss grad er overfladisk. Samtidig er det farlig å dømme ham for strengt: Spørsmålet om Geryons rødfarge er for komplisert til at ignoransen kan forklares med mangel på interesse alene.

Å være alene med sin persepsjon, sin verdensanskuelse, er smertefullt og ensomt. Fenomenolog Maurice Merleau-Ponty skriver i *The Primacy of Perception* om problemet ved å se hver sansning som en privat opplevelse i punktet mellom den sansende og det sansede, og samtidig forholde seg til fellesskapet man deler med andre sansende individer: «There is—and I know it very well if I become impatient with him—a kind of demand that what I see be seen by [my friend] also» (Merleau-Ponty, 1964, 17). Det handler dessuten om en forventning, basert på erfaring, om at man faktisk ser det samme. Geryons forventning om at hans opplevelse av sine omgivelser – hans persepsjon – sammenfaller med andres, oppløses allerede når han er i tolvårsalderen. Hva betyr det å se ting, høre ting andre ikke ser, hører?

Perhaps he was mad. In the seventh grade he had done
a science project on this worry.
It was the year he began to wonder about the noise that colors make. Roses came
roaring across the garden at him. [...] Most
of those he interviewed for the science project had to admit they did not hear
the cries of the roses
being burned alive in the noonday sun. (84)

Spørsmålet om hvorvidt han er gal, oppstår ikke i Geryon som konsekvens av hans overveldende synestetiske verdensoppfatning, den kommer i følge med kunnskapen om at hans sansning er unormal. Ti år senere, på hotellrommet i Buenos Aires, forverres Geryons smertefulle vulkanforstoppelse av et noe misvisende utdrag fra nevnte verk av Merleau-Ponty, anonymt sitert fra Geryons filosofibok, *Philosophical Problems*: «I will never know how you

see red and you will never know how I see it. / But this separation of consciousness / is recognized only after a failure of communication, and our first movement is / to believe in an undivided being between us» (105). Visshet om at man ser det samme, er uopnåelig, forteller boka. Det betyr ikke at vår forventning om at vi ser det samme, er irrasjonell, ville Merleau-Pontys fortsettelse lyde. Geryons filosofibok, derimot, proklamerer at «[t]o deny the existence of red / is to deny the existence of mystery. The soul which does so will one day go mad» (105). Galskap, ifølge boka han leser – ikke Merleau-Ponty, denne gangen – betinges ikke av hvordan man ser rødt (eller hvorvidt man hører rosene skrike). Det betinges av hvorvidt man aksepterer at rødt eksisterer selv om det aldri kan defineres objektivt og universelt. For Geryon innebærer dette å akseptere sitt blikks legitimitet, men også at han må forvente å være alene om det. «*I'm not the one who is crazy here,*» (105) svarer en urolig-uenig Geryon, og legger boka fra seg. Etter bokas resonnement bør imidlertid ikke Geryon frykte noen snikende galskap: Han benekter på ingen måte det rødes eksistens, men bygger derimot sin identitet på det røde.

Stuart Murray kan påstå følgende: «For Carson, Stesichoros is a proto-phenomenologist» (Murray, 2005, 103). I påstanden ligger at Stesikhoros, gjennom sin idiosynkratiske språkbruk, viser at han har samme interesseområde som en fenomenolog, nemlig å undersøke den personlige erfaringen av objekter og konsepter. Murray begrunner blant annet påstanden med Carsons beskrivelse av Stesikhoros' behandling av myten: at han skriver frem scener fra Geryons «own experience» (6). Ikke bare fra Geryons synsvinkel, men fra hans *egen opplevelse*. Oppløsningen av båndet mellom språket og væren som Carson påstår at Stesikhoros skriver frem – en verden hvor epitetene mettes av metaforisk kvalitet, hvor mord kan være «*cream black*» (5) – styrker det sansende og artikulerende subjektets posisjon i de to. Stesikhoros' angivelige poetikk skaper et formløst, men formbart språk som, om man er optimistisk, kanskje kan formidle den individuelle sanseopplevelsen.

Synestesi er ikke forbeholdt noen få, men ligger iboende i vår måte å sanse, ifølge Merleau-Ponty: «Synaesthetic perception is the rule, and we are unaware of it only because scientific knowledge shifts the centre of gravity of experience, so that we have unlearned how to see, hear, and generally speaking, feel» (Merleau-Ponty, 1962, 229). Det sansede objektet er aldri et konsept, en ren idé, utdyper Murray (Murray, 2005, 111): Det hører til i en verden hvor sanseintrykk flyter over i hverandre. Man kan føle teksturer og temperaturer med blikket, lukte et eples blankrøde skall. Jeg kommer likevel til å påstå at det er en klar forskjell mellom denne formen for synestesi – en erkjennelse av at kategoriene vi strukturerer vår sansning i, kan gjøre oss blind for helheten det sansede objektet, eller gruppen av sansede

objekter, inngår i – og den formen for synestesi som gjør at Geryon hører «the silver light of the stars crashing against / the window screen» (84). En viktig del av forskjellen ligger i konvensjon. Noen forekomster av synestetisk sansning deles av mange, og kan gjenkjennes av de fleste – som assosiasjonen mellom syrlighet og en limegrønn farge eller mellom lys, høyde og letthet. Så fort de *ikke* deles av mange – det kan også bety så fort assosiasjonen er medfødt heller enn tillært – snakker vi om den formen for synestesi som i dagligtalen *omtales* som synestesi.

Geryon tilhører den sistnevnte gruppen. Hans sansning er dypt idiosynkratisk, noe som er med på å forklare hvorfor han, etter å ha fått et visst innblikk i andres måte å sanse på, kan lure på om han er gal. For Geryon skriker virkelig rosene, de *lager* virkelig lyd (84). Geryons idiosynkratisk–synestetiske sanseapparat bidrar til å forklare diskrepansen mellom hans selvdefinisjon som rød og fraværet av referanser til dette fra menneskene rundt ham. For Geryon er hans rødfarge høyst reell, men andre erkjenner den aldri, så vidt leseren får se. Som konsekvens av dette kan man legge frem følgende hypotese: Innenfor Geryons sanseapparat *er* han, like bokstavelig som han er bevinget, rød. Synestesi, slik det brukes om å ha «uvanlige» sanseopplevelser, er naturligvis ikke noe Geryon er alene om, men fordi denne formen for synestetisk sansning er idiosynkratisk, er fellesskapet han kan finne blant andre med synestesi i beste fall et fellesskap bygget på annerledeshet. Ikke bare annerledeshet fra en norm, men også fra de andre medlemmene i fellesskapet. Det felles blikket han søker – en annen som kan se ham, og se ham som rød – virker umulig å finne. Det ligger et potensial for kommunikasjon i Geryons evne til å se at hans sansning skiller seg fra andres, men det er vanskeligere å formidle sin idiosynkratiske monstrøsitet enn å forstå de språklige, sosiale og epistemologiske kodene i samfunnet man lever i.

Geryons røde selvforståelse – ikke synonym med, men et uttrykk for, hans synestesi – kan leses som arkaisk i en forstand som, om den ikke er rent ekstraspråklig, strekker seg utenfor språket, til fysikken og biologien. Carson omtaler som nevnt Stesikhoros' Geryon som rød, en påstand det ikke finnes dekning for, og hun gjør det innenfor essayets kontekst, hvor majoriteten av påstandene hun legger frem om Geryon, støttes av andre kilder. Det finnes mange potensielle forklaringer på dette, men for denne diskusjonen er én spesielt interessant. Den omhandler forholdet mellom det sansende subjektet og dets omgivelser. Hva vil det si å være rød? Arkaiske Geryon har ikke rødpigmentert hud, men hans omgivelser er røde. Hans hjemøy, Erytheia – og, kan man se for seg, himmelen, sjøen rundt – er rød fordi den ligger i solnedgangen, og lyset brytes med et annerledes farget resultat enn når sola står høyere på himmelen. Fra dette er ikke veien lang til å foreslå at også arkaiske Geryon, så lenge han er

naturlig belyst, er rød. Eller – *ser rød ut*. Spørsmålet er på hvilket tidspunkt det noe ser ut som, blir det det *er*. Overgangen er glidende, fra pigmentert farge, til fjær- og skjelloppbygning som kontinuerlig og finurlig bryter lys så fugl og fisk får en annen farge enn deres pigmenter skulle tilsi, til ekstern lysbryting, slik tilfellet er for Geryon. Fordi Geryon lever i kontinuerlig solnedgang, og dermed alltid vil være farget av den, spiller det kanskje ikke noen stor rolle hvordan han er pigmentert: Rødfargen er relativ, ja, men den er også det eneste han har kjennskap til. Det at Geryon *ser rødt*, kan være nok til å gjøre ham rød. Det er tross alt ikke uvanlig å definere mennesker etter tilsynelatende eksterne ting. Nasjonalitet er kanskje det mest nærliggende å sammenligne med. En slik teoretisk rettferdiggjørelse av hans rødfarge hjelper ham imidlertid ikke til å ses med «riktig» blick av andre.

Kan fotografiet være et medium for blikket? Dersom man inntar en optimistisk holdning og kaller fotografiet en forevigelse av fotografens blick, fotograferingen en iboende selvbiografisk eller selvportretterende handling, vil en betrakter likevel i beste fall se fotografens blick gjennom sitt eget blick. I vitenskapsprosjektet hvor Geryon undersøker sin egen potensielle galskap, møter *Autobiography of Reds* leser Geryons yngste selvundersøkelse i fotografiform, som riktignok ikke virker å inngå i hans selvbiografi. Geryon begynner med å intervju sine klassekamerater om hvorvidt de ser det samme som han ser, men i møtet med Geryons dramatiske verdensbilde foreslår læreren, ironisk: «*You should be / interviewing roses not people*» (84). Fotografiet han tar, er en direkte konsekvens av dette. Motivet viser morens rosebusk med fire av rosene i fyr, «*straight and pure on the stalk, gripping the dark like prophets / and howling colossal intimacies / from the back of their fused throats*» (84). Nok en gang kommer imidlertid kultur i veien for forståelsen av det monstrøse: Responsen Geryon får, er spørsmålet om ikke moren hans syntes det var synd med de brente rosene. Fotografiet er overveldende synestetisk, varmt og høylytt, men flammene, metaforiske og reelle, som visualiserer og bærer i seg resten av Geryons sanseintrykk i møte med rosene, reduseres i lærerens øyne til unødvendig voldsomhet. For Geryon er fotografiet en visualisering av en vold som allerede eksisterer, men som bare han sanser. Det er et forbund mellom Geryon og rosene, som også er krigsherjede. De brenner allerede før Geryon tenner på dem, i formiddagssola, ropene deres er «*like horses in war*» (84). I fotografiet inntar rosene virkelig rollen som intervjuobjekt, de forteller om seg selv, men i forlengelse av dette kan man spørre om det er Geryon heller enn fotografiet som er det virkelige mediet. Riktignok kan rosenes smerte leses som Geryons projeksjon av sin egen krigsarv eller sin egen følelse av å være sårbar og utsatt, men rosefotografiet understreker den siden av fotografiet som handler

om møtet mellom fotografen og det fotograferte. Hvor lett det enn er å redusere fotografiet til å handle om Geryon, må dets status som intervju, ikke minst et intervju av et tilsynelatende objekt – ikke helt ulikt måten mytens Geryon behandles som et objekt – også tas i betraktning. Fotografiintervjuet er et medium for å kommunisere med verden rundt seg. Det er et uttrykk for at verden rundt fotografen også er en aktiv part i fotograferingshandlingen og i fotografiet, i fotografens valg av motiv, men også i en eller annen forstand talende til tilskueren som vet å lytte.

4.3 Selvobjektivering

Det hender, men ikke ofte, at Geryon bruker seg selv som motiv, som i selvportrettet «No Tail!» (97), et svart–hvitt-fotografi han tar i Argentina. I fotografiet ligger han på hotellsengen i fosterstilling, med vingene bredt ut som et kart over Sør-Amerika. Her tar Geryons fotografi formen de fleste først ville anta et selvbiografisk fotografi ville ta: et konvensjonelt selvportrett. Sontag presenterer i et av essayene samlet i *On Photography*, «Photographic Evangels», fotografers sprikende holdninger til fotografiets subjektivitet eller objektivitet. Blant dem er en som i overdøvende grad legger vekt på fotografens innflytelse på fotografiet: «For Lange every portrait of another person is a ‘self-portrait’ of the photographer» (Sontag, 2002, 122). Dersom man aksepterer Langes påstand, vil selvportrettet skape en rift i fotografen, en dobbelthet: Fotografihandlingen river Geryon-som-fotograf løs fra Geryon-som-motiv. På den ene siden er hele fotografiet, inkludert Geryons omgivelser, sengen han ligger på, utsnittet som er valgt, en del av det selvbiografiske objektet. På den andre siden ville sannsynligvis skikkelsen som ligger på sengen, for den gjennomsnittlige beskuer, regnes som den primære representasjonen av Geryon. En slik antagelse ville sannsynligvis bare forsterkes av det faktum at han selv er fotografen: Bør han ikke være spesielt egnet til å fremstille seg selv som objekt? Selvportrettet kan påstås, fra Langes noe ekstreme posisjon, å kun representere det fotograferende subjektet – riktignok i interaksjon med sine omgivelser, som i denne sammenheng også inkluderer dets egen kropp. Innenfor en mer hverdagslig tolkningsramme kan selvportrettet like gjerne kalles en subjektundergravende form for selvbiografering: «No Tail!» er kanskje, etter tomatskulpturen han lager før han kan skrive, det stedet i sin selvbiografi hvor Geryon lar seg selv fremstå i aller størst grad som et objekt. Den aktive fotografen er selvsagt i like stor grad til stede her som i de andre fotografiene, men representasjonen av Geryons kropp overdøper representasjonen av det selvbiografiske blikket, og den overdøper møtet mellom innsiden og utsiden: valget om å ta fotografiet, om vinkler og utsnitt og dybdeskarphet, om å bruke svart–hvitt-film.

«No Tail!» tar for seg Geryons monstrøse kropp og hans til tider smertefulle forhold til den, noe som forklarer hvorfor Geryon er en del av motivet i akkurat dette fotografiet. Konteksten er en samtale mellom en gruppe filosofer, hvor én sier: «*It is not widely known [...] that twelve percent of babies in the world are born / with tails. Doctors [...] cut off the tail so it won't scare the parents*» (96-97). Fotografiet tematiserer normalitet og mangelen på normalitet: Geryon viser seg frem, enten som en (lettet) del av den haleløse majoriteten eller et menneske blant andre mennesker med større kroppslige variasjoner enn han var klar over. Det er slående at et av fotografiets mest fremtredende elementer er Geryons vinger, og fotografiets tittel fremstår slik som en potensiell selvironisk vits. Det under en side lange intervallet mellom samtalen og fotografiet, fylles nemlig med filosofenes vitser, som Geryon riktignok ikke forstår. Til den som bedømmer at selvironiske vitser er for ukarakteristisk for Geryon, foreslår jeg heller at tittelen «No Tail!» viser at Geryon er i ferd med å innse at det kanskje ikke finnes noen virkelig normalitet. Fotografiet trekker frem en mengde spørsmål. Hvorfor er fotografiet tatt i svart-hvitt? Er det for å beholde tvetydigheten i Geryons rødfarge, ikke bekrefte eller avkrefte den med «sannsigeren» fotografiet? Og hvorfor ligger Geryon på en seng? Fordi det insinuerer en, om enn midlertidig, form for ro i eller forsoning med seg selv, i motsetning til det hardere, mer poserende, kanskje selvmedlidende uttrykket fotografiet kunne fått dersom han lå på gulvet? Det er, kjenner jeg, vanskelig å la være å la lesningen føres tilbake til Geryon – vanskeligere enn i de av hans selvbiografiske fotografier som ikke har hans kropp som en del av motivet. «No Tail!» presenteres som en del av en selvbiografi, og det er ikke noe galt i å undersøke forholdet mellom selvbiografen og selvbiografien, men det er likevel nyttig å være bevisst på om undersøkelsen muligens tar en annen karakter i møtet med selvbiografiens andre fotografier. Det må selvsagt også påpekes at jeg, som leser av boka *Autobiography of Red*, har en annen tilgang til Geryons tanker og følelser enn en hypotetisk tilfeldig besker av fotografiet, noe som gjør meg betydelig bedre rustet til å se betydningen av og sammenhengen mellom tittelens hale og motivets vinger.

To mytiske eller myteomspunne figurer i romansen fungerer som parallell til Geryon. Den første leseren introduseres for, er Lava Man. Lava Man overlever et vulkanutbrudd mens han sitter i fengsel, og som konsekvens får han visstnok overnaturlige evner. Herakles' bestemor forteller Geryon om da hun, som liten, møtte ham:

*he would say
I am molten matter returned from the core of earth to tell you interior things –
Look! He would prick his thumb
and press out ocher-colored drops that sizzled when they hit the plate – (59)*

Årsaken til at Herakles' bestemor har fått se Lava Man på nært hold, er at han blir med i et omreisende sirkus kjent for sine «freak shows»: «*he joined with Barnum*» (59). Slik gjør han seg til en severdighet, eller aksepterer sin posisjon som det. Mennesket bak Lava Man blir umulig å se: Ensidigheten ved hans person, for ikke å nevne ensidigheten ved måten han blir sett av andre, eksemplifisert med Herakles' bestemor, forsterkes av utviskingen av hans fødenavn. Han heter nå, *er* nå Lava Man. Samtidig er han et subjekt som i stor grad opplever å objektiveres, men han er verken passiv eller stemmeløs. Som hans fremføring i det ovennevnte sitatet viser, spinner han sin egen myte, og bidrar slik til objektivering av seg selv.

Ensporetheten og navnet kan leses som måter han reduseres utenfra, men like gjerne som en måte for Lava Man å ta kontroll over noe som har tatt kontroll over ham, så å si kuratere seg selv. Lava Man tjener, forteller Herakles' bestemor, mye penger på å turnere med sirkuset (59): Han finner en måte å være et aktivt subjekt innenfor, eller kanskje bakenfor, rammene som tilbys en som har blitt umenneskeliggjort, og dermed objektivert. Det er dessuten et viktig poeng at sirkuset er omreisende: Handling, aktiv bevegelse, betinger ikke det subjektivitet? Lava Man oppsøker dem som ønsker å betrakte ham, sine objektivører, heller enn å bli oppsøkt av dem – han *lar dem* objektivere ham, oppfordrer dem til det. Hans selvobjektiveringsreise fremstår som en vregning av Herakles' monsterslakteturné: Med Lava Man utøves volden, hvis den kan kalles det, av ham selv, via tilskuerne og mot ham selv. Problemet er at Lava Mans form for subjektivitet har en bismak: Pengene og suksessen kan like gjerne ses som et middel andre kan bruke til å unnskyldes at de behandler Lava Man som et objekt, og selv om Lava Man har rom å operere i, er det et trangt rom han har blitt plassert i imot sin vilje, som fengselscellen han var innelåst i da lavaen rant gjennom byens gater. Dessuten er det verdt å spørre seg hvilken frihet man har som en av Barnums kuriositeter. Det avsluttende paradokset er at det også ligger en vold, en autoritetsundergraving, i å insistere på at han skader seg selv med selvobjektivering.

Lava Man, slik han fremstilles av Herakles' bestemor, er definert av overnaturlige evner og én enkelt hendelse. Navnet hans antyder i seg selv de rigide kvalitetene hans nye identitet har, i motsetning til hva alternativet «Magma Man» ville gjort. Mens magma holdes varm og flytende dypt inne i vulkanen, oppstår lava i møtet med den avkjølende luften over bakken, og har et relativt kort liv i bevegelse før den forsteines. Steinmassene fremhever forskjeller mellom Lava Man og Geryon: Mens Lava Man primært assosieres med lava, assosieres Geryon primært med den interne vulkanske aktiviteten, altså magma. I en forstand

er Lava Man, både i sin kunstpraksis og i sitt forhold til sin monstrøsitet, en ekstrovert versjon av Geryon. Mens Geryon «ponder[s] the cracks and fissures / of his inner life» (105), presser Lava Man foran tilskuere bokstavelig talt lavaen ut av seg i «ocher-colored drops that sizzle» (59). Det er sjelden Geryon viser noen sitt selvbiografiske arbeid, og når han gjør det, møtes han som regel med ubehag eller forvirring hos tilskuerne. Det gjelder morens bekymrede «[d]oes he ever write anything with a happy ending?» (38) når hun leser Geryons gjengivelse av Herakles-myten, og det gjelder lærerens «*Didn't your mother mind—*» (84) i møtet med fotografiet av de brennende rosene. I den korte fremstillingen Herakles' bestemor gir av Lava Man, virker han karismatisk, med språklig og retorisk kontroll over sin myte og seg selv som kunstverk. Selv om Geryon nok kan kalles sjarmerende, er «karismatisk» ikke en kandidat til noe nytt epitet. I en forstand lengter Geryon etter å være mer som Lava Man: Å ikke bare filosofere over gode ting på innsiden, men også kunne fortelle noen om filosoferingen og de gode tingene på innsiden. Å være en som ikke har sin vulkanåpning plagget igjen av steinmasser.

I «No Tail!», nikker Geryons vinger, bredt ut «like a black lace / map of South-America» (97), mot introduksjonen av romansens andre mytiske parallellfigur, Yazcamac. Som med Lava Man, blir Geryon fortalt om Yazcamac, denne gangen av Herakles' peruanske kjæreste Ancash, når han for første gang får øye på Geryons vinger. «*Yazcamac, whispered Ancash. [...] I beg your pardon?* said Geryon / in a faraway voice. *Here sit down we have to talk*» (128). I «*the mountains north of Lima*» (112) ligger Huaraz, Ancashs mors hjemby, og i «*the mountains north of Huaraz*» (128) ligger Jucu, landsbyen hvor myten om Yazcamac har sin opprinnelse – legg merke til det eventyragtige formulaiske ved beskrivelsene hans. Yazcamac er ikke én enkelt person eller figur, men en slags tittel som Ancash oversetter som følger: «*the Ones Who Went and Saw and Came Back*» (128). «Yazcamac» betegner de menneskene som ble kastet i en vulkan, og som kom opp igjen, røde, bevingede og udødelige (129) etter å ha sett «*the inside of the volcano*» (128). Mens den greske mytens røde, bevingede skikkelse er et monster, tilbyr den peruanske myten røde, bevingede skikkelser en opphøyd posisjon: De er «*[h]oly men I guess you would say*» (128). Det er mye å si om dette alternative mytematerialet som plutselig tilbys Geryon, men foreløpig nøyer jeg meg med å bruke det som bakgrunn for analysen av romansens andre selvportrett, som bare kanskje er et faktisk fotografi.

Tangoen som det som bare kanskje er et selvportrett forekommer i, er diktets nest siste. Den heter «Photographs: # 1748» og har en undertittel som, etter de forutgående tangoenes format å dømme, refererer til tittelfotografiet: «It is a photograph he never took, no

one here took it» (145). Det er undertittelen som legger grunnlaget for å si at vi ikke har å gjøre med et selvportrett – det er ikke sikkert at det er snakk om noe fotografi i det hele tatt. I tillegg til at det er usikkert om vi har å gjøre med et virkelig fotografi, er det dessuten usikkert hva dette fotografiets, eller ikke-fotografiets, tittel er. Tangoen tilbyr leseren to fotografititler, men det er ikke umiddelbart klart om de refererer til det samme eller to forskjellige verk, imaginære eller reelle: I tillegg til tittelfotografiet «# 1748», avsluttes tangoen med en ny tittel: «‘The Only Secret People Keep [...]’» (145). Titlene henviser begge til romansens epigram-dikt av Emily Dickinson, henholdsvis til diktets nest siste vers og diktets nummer i Dickinsons samlede produksjon. I denne tangoen bruker Geryon Ancash og Herakles’ lydopptaker, som paret har med seg når de reiser rundt i verden for å ta opp lyden av vulkaner til en dokumentar om Emily Dickinson (108). Geryon tar den med til vulkanen ved Jucu, og spiller inn lyden av at han for første gang på flere år – som eneste gang i romansen – letter ved hjelp av sine egne vinger og flyr, over vulkanens øye. Der, oppe i luften: «he smiles / for the camera: ‘The Only Secret People Keep [...]’» (145). Det er mulig at Geryon faktisk har kameraet med seg opp i luften og fotograferer seg selv, men det er kanskje mer sannsynlig, på bakgrunn av undertittelens påstand om at «det» er et fotografi Geryon aldri tok, at «The Only Secret People Keep» ikke er tittelen til et konvensjonelt fotografi. Det kan henvise til lydopptaket, det kan henvise til et imaginært fotografi, men her tar jeg den første delen av tangoens undertittel alvorlig: «It is a photograph» (145) (min kursivering). Det er vanskelig å si hva et fotografi er, men tangoens selvportrett *er* et fotografi.

Fotografiet viser en smilende Geryon som flyr over vulkanen som Yazcamac sies å ha steget opp fra. Lydinnspillingen som følger det – eller *er* det – har en tydelig utadrettet intensjon, i motsetning til de andre selvbiografiske uttrykkene romansen presenterer. «*Want to give you / something to remember me by*» (145), hvisker Geryon til Ancash før han drar for å gjøre innspillingen, og han legger til, etter at han har lettet: «*This is for Ancash*» (145). Som i «No Tail!» spiller Geryons vinger en sentral rolle i selvportrettet, men med Ancash og kunnskapen om Yazcol Yazcamac har de fått en ny ladning. Det nye bekjentskapet og det alternative mytematerialet har skapt et rom for Geryon for å tro på at noen utenfor ham selv kan se vingene hans, annerledesheten hans, som et tegn på styrke – og, ikke minst, at noen kan *forstå* dem, og dermed også ham. Det har gitt ham muligheten til å dele noen av de gode tingene på innsiden, i hvert fall med noen få utvalgte, som Ancash. «The Only Secret People Keep» er et vanskelig fotografi å avklare fordi leseren ikke får noen konsis og avgrenset beskrivelse av det, slik hen tilbys andre steder, som her: «It is a photograph of a man’s naked back, long and bluish» (141), og her: «a photograph of some red rabbit giggle tied with a

white ribbon» (62). Slik leseren har tilgang til «The Only Secret People Keep», finnes det ingen måte å skille fotografiet fra situasjonen hvor det ble tatt. Dersom fotografiet virkelig er imaginært, tas det kanskje av den andre «forevigeren», vulkanen: «He peers down / at the heart of Icchantikas dumping all its photons out her ancient eye and he / smiles for the camera» (145). Geryon kikker ned i vulkanen, Icchantikas, fra sin posisjon høyt oppe i luften. Bilde og lyd smelter sammen når lydopptak tilsynelatende transformeres til fotografi, kameraet og vulkanen smelter sammen når de sikter mot Geryon, og han smiler. Geryons tale, ordene han roper mot båndopptageren, er den eneste sikre representasjonen som skjer av ham i denne scenen. Fotografiet han tar, kan, om det virkelig er imaginært, ikke deles, ikke reproduseres, er tilsynelatende uten kapasitet til å formidle Geryon til en beskuer. Men dette private fotografiet, som kanskje foreviger Geryons egen udødelighet (som Yazcamac er udødelig, og som udødeligheten figurerer hos Dickinson, som skriver at «*The only secret people keep / Is immortality*» (22)), har bare kunnet oppstå i forbindelse med utsiden, som i denne konteksten betyr Ancash. Portrettet er det mest livsbejaende selvbiografiske uttrykket Geryon produserer i løpet av hele romansen – smilende, på vinger. Jeg beskriver det slik fordi Geryon her har oppnådd større grad av balanse enn i noen av sine tidligere selvbiografiske uttrykk – mellom introspeksjon og kontakt med sine omgivelser, mellom fortid og nåtid, historie og den spesifikke manifestasjonen av historien C-Geryon utgjør, mellom registrering og analyse og uproblematisert sansning, mellom det abstrakte og det konkrete.

4.4 Fotografi og artikulasjon

Et viktig poeng i diskusjonen av fotografiene i *Autobiography of Red*, er at leseren aldri får tilgang til fotografiene gjennom noe annet enn tekstmediet. Dette gjør at temporalitet er en mye mer dominerende faktor i fotografiene i *Red* enn i et konvensjonelt, visuelt, fotografi. Fordi det formidles i tekst, må fotografiet nødvendigvis presenteres og beskrives i en bestemt rekkefølge, noe som har følger for leserens inntrykk av og prioriteter i møtet med det. Dessuten gjør måten fotografiene presenteres i *Red* – som en del av tekst som *ikke* beskriver fotografier – at de alltid kontekstualiseres. De leses aldri som frittstående og autonome eller helt åpne for leserens assosiasjoner, men flyter over i fotografisituasjonen og i navnet Geryon gir dem. Dessuten bidrar *Red*s fotografiers iboende språklighet til å problematisere enhver påstand boka ellers måtte synes å legge frem om fotografiets egnethet som selvbiografisk medium fremfor språket. I «No Tail!», for eksempel, er en åpenbar konsekvens av at fotografiet presenteres gjennom tekst at leserens blikk ledes rett til Geryons kropp, for så å draperes med vingene hans over sengen. Omgivelsene hans er ikke en del av ekfrasen, ikke en

gang sengen: Den nevnes bare blant forberedelsene Geryon gjør (97). Distinksjonen mellom ekfrase og fotografi er uklar i *Red*. Kanskje *kan* tekst utgjøre et virkelig fotografi. Carson utfordrer fotografiets grenser når hun insisterer på at et tilsynelatende ikke-fotografi «is a photograph» (145), og hun utfordrer dem med titlene til de siste tangoene. De inkluderer beskrivelsen «Photographs», slik blant annet nevnte «Photographs: # 1748» gjør, noe som antyder en verkintern utvidelse av fotografibegrepet, hvor tekst, i form av en tango, kategoriseres som fotografi. Utvidelsen reflekterer Carsons øvrige bruk av sjangerbetegnelse, blant annet tittelens «autobiography» og de tilsynelatende oversettelsene av Stesikhoros' fragmenter. Å avskrive ekfrasens relevans i *Reds* fotografier helt, bør imidlertid kun gjøres etter grundig vurdering. Ekfrasen forbinder nemlig det tekstlige fotografiet med noe som finnes, eller påstås å finnes, utenfor teksten. Selv om den devaluerer tekstfotografiet til fordel for det visuelle fotografiet, åpner den samtidig teksten ved å fungere som en forbindelse til en verden utenfor det språklige. Den øker tekstens heterogenitet ved å introdusere en referanse til et tradisjonelt fotografi, et medium hvor rommet spiller en tydeligere rolle enn tiden, og dermed forstyrrer tekstens narrative fremdrift. Ulempen er at den også fungerer som en støtdemper og en skillevegg mellom fotografiet og teksten.

Fotografiet i *Red* introduseres tilsynelatende som en måte å unngå språket. Når leseren først møter *fotografen* Geryon, forsøker moren å ha en samtale med ham: «He was seated at the kitchen table / with his camera in front of his face adjusting the focus. He did not answer. / He had recently relinquished speech» (40). Ønsket om å frasi seg språket er imidlertid aldri helhjertet, noe utdraget antyder. Geryons frasigelse av tale fremstår som en tenårings overdrevne opprør, et opprør delvis for opprørets skyld, mot det etablerte, som på den ene siden er moren, på den andre siden språket i umiddelbar og kommuniserende form: talen. Så lenge Geryon arbeider med fotografimediet, står det i forbindelse med språket. Det gjelder allerede rosefotografiet, som opptar siste side av en vitenskapsrapport, og det viser seg i den litterære sjangerbetegnelsen fortelleren gir til fotografisegmentet i Geryons selvbiografi: «The autobiography [...] had recently taken the form / of a *photographic essay*» (60) (min kursivering). Ikke minst er språkets rolle, og Geryons interesse for det, tydelig i fotografienes titler. Titlene er en viktig del av Geryons fotografier, av og til kommer til og med tittelen forut for bildet: «Geryon was memorizing / the zebra so he could make / a photograph later. 'Time Lapse [...]» (115). Kun i møte med grupper av fotografier, én gang i mørkerom (93) og én gang når han viser moren fotografier av sine kolleger (72-3) – sannsynligvis fordi fotografiene fremdeles er usortert og ikke enda en del av hans selvbiografi – beskrives tittelløse

fotografier, ellers inkluderer fortelleren nennsomt alle titler. Sammen viser disse elementene at tekst supplerer *Reds* fotografi, fotografiet supplerer *Reds* tekst.

En parallell til *Reds* fotografier, som bare beskrives, ikke vises, finnes i Roland Barthes' *Det lyse rommet* fra 1980. Hans personlig baserte jakt på fotografiets natur inkluderer representasjoner av de fleste fotografiene som diskuteres, men det mest sentrale av bokas fotografier, som viser Barthes' mor som barn i en vinterhage, er ikke gjengitt. Barthes forklarer valget slik:

Jeg kan ikke her gjengi Fotografiet fra Vinterhaven. Det eksisterer bare for meg. For deg ville det ikke vært mer enn enda et likegyldig foto, et av tusenvis eksempler på «hva som helst»; det kan ikke på noen måte utgjøre den synlige gjenstand for en vitenskap, ikke være grunnlag for noen objektivitet i ordets positive forstand. I beste fall ville det kunne interessere ditt *studium*: perioden, klærne, fotogenitet. Men det ville aldri kunne såre deg. (Barthes, 2001, 91)

Barthes skriver at han ikke *kan* gjengi fotografiet, og viser med det at han ikke skriver om fotografiet så mye som møtet mellom fotografiet og dets betrakter. Fotografiet fra vinterhagen rommer Barthes' syn på sin nylig avdøde mor slik ingen andre fotografier kan. Å unnlate å la fotografiet inngå i verket, antyder dessuten et ønske om å beskytte sin egen opplevelse av fotografiet. Andre blikk vil trivialisere det, gjøre det til ett fotografi blant mange, åpne det for fotografiteknisk kritikk i sammenligning med de profesjonelle fotografiene som dekker *Det lyse rommets* sider. Først og fremst understreker utelatelsen av vinterhagefotografiet imidlertid at Barthes' innsikter om fotografiet er basert på hans helt private interaksjoner med fotografiet – interaksjoner som ikke kan reproduseres i et annet menneskes møte med samme fotografi.

For diskusjonens skyld er det nødvendig å definere to sentrale begreper fra *Det lyse rommet*: «studium» og «punktum». Fotografiets punktum er motpolen til dets studium. Studium betegner det tillærte, kulturen, og også språket, spesielt intellektualiseringen, teoretiseringen og systematiseringen. Studium gjør ikke et fotografi vellykket, ifølge Barthes, det skaper i beste fall en kjølig interesse hos betrakteren. Det han kaller punktum er det som virkelig kan berøre tilskueren: Punktum *stikker* tilskueren, det er smertefullt, noe tilskueren kjenner rent kroppslig. Punktum finnes på langt nær i alle fotografier, og det er uløselig tilknyttet fotografiets besker, slik få, om noen, andre vil oppleve å treffes av vinterhagefotografiet. Punktum er det partikulære, livet, idiosynkrasiene slik de fra fotografiet berører beskeren. Punktum ligger utenfor fotografens intensjon, og kan være en detalj som tar all oppmerksomhet: en gest, en flekk, en stivet skjortekrage.

I Barthes' behandling av vinterhagefotografiet fremstår språket som et medium som kan formidle individets opplevelse av punktum. Det virker å korrespondere med *Red*, hvor Geryon blir synlig innenfor sitt selvutforskende rosefotografi først innenfor romansens kontekst. McCallum analyserer Barthes' utelatelse av vinterhagefotografiet på følgende måte: «In seeing not Barthes's mother (a doubly-layered referent) but the absent image of his mother, we not only perceive an experience analogous to Barthes's experience of originary loss, but are vulnerable to be wounded by the punctum of the verbal photograph» (McCallum, 2007). Teksten lar altså leseren til en viss grad innta Barthes' posisjon i møtet med fotografiet, i minste fall empatisere med ham, og gjennom det kanskje kjenne et annengrads stikk av fotografiet. Barthes virker imidlertid selv å mene at språket ikke kan formidle fotografiets punktum: «Det jeg kan sette ord på, kan egentlig ikke treffe meg. Den manglende evnen til å benevne er et godt symptom på uro» (Barthes, 2001, 66). Språket er noe som hører til studium, til kulturen, og som derfor ikke kan formidle et menneskes aller dypeste idiosynkrasier, dets mest private følelser. I møtet med et moraliserende fotografi, skriver han: «Jeg avviser all kultur, all kunnskap, jeg nekter å overta et annet blikk» (Barthes, 2001, 64). Det ligger en barnslig stahet i utsagnet: Det er som om han legger hendene foran øynene og insisterer på å ikke ha sett det han allerede har sett. Når han gjenkjenner kulturen, kunnskapen, viser han at blikket hans allerede *er* noe han deler med andre. Som Geryons tenåringsopprør har det noe kunstlet ved seg, samtidig som det bærer et dypt menneskelig behov: Troen på ens egen individualitet. Men så lenge språket er en del av studium, hvordan kan man forsvare en preservering av punktum i språket, slik Barthes' med sin behandling av vinterhagefotografiet tilsynelatende gjør? Kanskje er forsøket, selv om det alltid vil komme til kort, bedre enn ingenting: Selv om han neppe fullt ut kan artikulere det som treffer ham med vinterhagefotografiet, og selv om språket står i et motsetningsforhold til det ved fotografiet som virkelig *griper* ham, nemlig dets punktum, er det hans eneste mulighet for å la andre se med hans blikk.

Som svar på kritikk understreker Merleau-Ponty at fenomenologi ikke er et forsøk på å gå tilbake til førfilosofisk tid, men at å forsøke å uttrykke umiddelbar erfaring også er et bidrag til filosofisk og rasjonell tenkning (Merleau-Ponty, 1964, 30). Det er til en viss grad et selvmotsigende postulat, men vi har bare tilgang til det ureflekterte gjennom refleksjon.

It is true that we discover the unreflected. But the unreflected we go back to is not that which is prior to philosophy or prior to reflection. It is the unreflected which is understood and conquered by reflection. Left to itself, perception forgets itself and is ignorant of its own accomplishments. (Merleau-Ponty, 1964, 19)

Fotografiet er ikke ekstraspråklig, det er postspråklig: På mest fundamentale nivå vil det si at språket som struktur- og analyseredskap er nødvendig for en konstruksjon som kameraet. Mer spesifikt for denne diskusjonen kan ikke fotografiet strippest for studium, og beskueren som vil reflektere over fotografiet, kan ikke se det med et upåvirket, ukultivert blikk – som vi har sett, er også opprøret rotet i kulturen. Men har Geryons monstrøsitet noe å si for hva slags fotografier han produserer? Han plasserer seg nettopp i en slik utenforposisjon som Barthes på et nivå lengter etter: «[J]eg er en villmann, et barn – eller en *maniac*» (Barthes, 2001, 64) (forfatters kursivering). Det kan, med utgangspunkt i fotografiene som allerede er diskutert, spesielt rosefotografiet, virke som at kulturen ligger for dypt i tilskuerens blikk til at fotografen Geryons blikk kan bryte opp hans fotografiers studium-komponent. Fremdeles finnes potensialet for at tilskuere av hans fotografier opplever å stikkes av noe i dem, men dette stikket kan neppe oppleves av *Reds* leser. Beskrivelsen av Geryons fotografier kan vekke empati, nysgjerrighet, men følelsene oppstår ikke spontant i leseren, ut fra en personlig assosiasjon. De er kalkulert, så å si et uttrykk for *Reds* interne studium-logikk.

Når hun forankrer fotografiet i tekstmediet, konstruerer Carson nettopp en idealversjon av det. Fotografiet oppleves for tilskueren, som i dette tilfellet egentlig er *leseren*, som en bærer av mening som kan forstås på samme måte som språket kan forstås, i større grad enn å sanses. Tegnene det presenteres gjennom, er i større grad definert og forankret enn det ukontekstualiserte, tekstløse fotografiet, som, selv om det også er semantisk, er mer som en metafor av en metafor, ustabil og åpent og svært avhengig av den individuelle tilskuer. «Normally, if there is any distance from the subject, what a photograph ‘says’ can be read in several ways» (Sontag, 2003, 29), skriver Sontag, og sier også det motsatte: Jo nærmere fotografiet og dets tilskuer er fotografiets tematikk – *Reds* leser er tett på både Geryon og hans selvbiografiske fotografier – jo flere og mer tydelige føringer vil det finnes for tolkningen av det. I *Red* forbinder nettopp språket fotografiet med dets tematikk. Som leser av *Red* er det lett å glemme at ens reaksjon på Geryons rosefotografi, for eksempel, sannsynligvis ville være en helt annen dersom fotografiet stod ukontekstualisert. Geryons kamp for å tre utenfor objektposisjonen hans monstrøsitet truer med å redusere ham til, er usynlig i de isolerte, språkløse fotografiene. Ekfrasen er altså en for trang tittel å trekke over *Reds* fotografier: De flyter inn i bokas øvrige tekst, og bokas øvrige tekst flyter inn i dem. Fotografiene som infiltrerer språket, bryter opp narrativets tempospatiale enhet, lager sprekker gjennom rom og tid som narrativet og tankene ledes langs. Fotografiet bryter opp historiens kronologi, samler den i stadige *nås* minnereiser, drømmereiser, fantasier. Fotografiet-i-tekst er ikke bare

representasjon, men representasjon av representasjon, i *Reds* tilfelle representasjon av illusjon om representasjon. I likhet med bokas oversettelser og sitater henviser det til noe utenfor boka og utenfor teksten som ikke egentlig eksisterer, i hvert fall ikke slik det påstås å eksistere.

4.5 Photographs-tangoene

Fotografiene spiller en viktig rolle for struktureringen av romansen. Dina Georgis beskriver den som en roman utformet i «a series of snapshots of Geryon's life written in the third person» (Georgis, 2014, 155). Romansens bestanddeler kan klassifiseres på mange måter. Én mulig kategori er fragmentet, som er knyttet til videreføringen av restene etter Stesikhoros' korverk, til det delvis ødelagte, det glemte, det ufullstendige. Et annet kategorialternativ viser seg for alvor frem mot slutten av romansen. Romansens seks nest siste tangoer – altså ikke romansens aller siste tango – kategoriseres tilsynelatende som fotografier, alle med samme tittelformel: «Photographs: [...]», hvor det blanke feltet fylles inn med tittelen på et fotografi. Rent innholdsmessig skiller photographs-tangoene seg i liten grad fra romansens resterende tangoer. Riktignok fremstår det først som at de kommer til å sentreres rundt tagningen av ett enkelt fotografi eller tiden før eller etter det ble tatt, men dette viser seg raskt å ikke stemme. Den første photographs-tangoen, «Photographs: Origin of Time» (136), viser en gruppe mennesker som sitter rundt et bord og røyker, og Geryon som forsøker å ta et fotografi av scenen. Den som følger, «Photographs: Jeats», tar for seg et fotografi som Geryon tar av sitt eget buksebein heller enn peruanske soldater, fordi et fotografiapparat kan fremstå som en trussel (137). Allerede denne andre photographs-tangoen beveger seg et stykke i tid og rom utenfor selve scenen for Geryons fotografi: Vi følger først en biltur. I de senere photographs-tangoene blir denne utvidelsestendensen bare tydeligere. Nest siste photographs-tango, «Photographs: Like and not Like» (142), brer seg ut over hele tre sider, i kontrast til den godt under én side korte «Origin of Time». Den rommer både Ancashs konfrontasjon av Geryon, som har hatt sex med Herakles, en samtale mellom Geryon og Ankaash om hva Geryon føler for Herakles, et slag og Herakles' samme gamle forsøk på å mildne spente kjærlighetsforhold: «*Volcano time?*» (144)

Undertittelen er, som tittelen, formulaisk gjennom alle photographs-tangoene: «It is a photograph of [...]» – riktignok med små variasjoner. Fotografiet som beskrives i undertittelen, korresponderer med resten av tangoen, men noe fotografi eller fotografering nevnes ikke alltid. Det gjelder for eksempel i «Photographs: I Am a Beast», hvis hovedtekst kan beskrives som en situasjonsrapport fra et måltid hos soldatene som stoppet dem i «Jeats». I «I Am a Beast» er det ikke mulig å tegne opp noe klinisk skille mellom det som kan og det

som ikke kan betegnes som ekfrastisk. Undertittelens tilsynelatende ekfrase lyder som følger: «It is a photograph of a guinea pig lying on her right side on a plate» (139). Hovedteksten er en sømløs fortsettelse av denne, og går gradvis fra å beskrive fotografiets motiv til å beskrive en situasjon som strekker seg utenfor fotografiet. Det går ikke lang tid før bevegelse introduseres: «Her flesh still sizzling from the oven» (139). Allerede i slutten av samme setning introduseres Geryons tilstedeværelse i situasjonen, hans interaksjon med motivet: «her left eye / is looking straight up at Geryon. He taps the flank twice shyly with his fork» (139). Dette forteller oss at vi er utenfor det spesifikke øyeblikket når Geryon tar fotografiet: Hendene hans er opptatt, de holder bestikk. Likevel, fordi det ikke finnes noe brudd mellom «It is a photograph» og Geryon som føler marsvinet betrakte ham, trekkes Geryon inn i fotografiet, strekker fotografiets nåtid seg gjennom hele teksten, knyttes stadig flere elementer opp til undertittelen. «It is a photograph». Selvsagt kan man innvende at fotografiet brukes som inngang til en situasjon, og at selv om overgangen mellom dem er flytende, betyr det ikke automatisk at situasjonen som helhet er en del av fotografiet – og man vil ha rett. Samtidig har tekstfotografiet, slik det trer frem i *Autobiography of Red*, tilgang til andre sider ved fotografiet enn dets visualitet og romlige utstrekning. Det har tilgang til tilskuerens og fotografens partikulære opplevelse av fotografiet, til bevegelsene som finner sted innenfor fotografiet, til lukter og lyder, fotografiets synestesi. Det har også tilgang til spillet mellom fotografiets status som språkløst virkelighetsavtrykk og dets posisjon i *Red* som språklig betinget. Sontag skriver: «The ultimate wisdom of the photographic image is to say: ‘There is the surface. Now think – or rather feel, intuit – what is beyond it, what the reality must be like if it looks this way [...]’» (Sontag, 2002, 23). Streken som skiller undertittelen fra hovedteksten i photographs-tangoene, representerer og visualiserer nettopp denne overgangen fra distansert observasjon av en overflate til deltagende imaginasjon. Streken har en terskelaktig kvalitet: I første setning betrakter man fotografiet utenfra, men så trekker man pusten og trår gjennom døren. I romansen befinner man seg på innsiden av fotografiet.

Tekstfotografiets fremtidige ankomst ligger og dirrer i en tidlig tango. «Screendoor» (36), en av romansens første tangoer, kunne sømløst blitt introdusert med et «It is a photograph», til tross for at den ikke inneholder noe fotografi. Tangoen er romansens korteste, og den består av en beskrivelse av Geryon og moren ved ytterdøren – Geryon skal, men vil ikke, på skolen. «He would remember when he was past forty the dusty almost medieval smell / of the screen itself as it / pressed its grid onto his face» (36). Øyeblikket lagres som et fotografi uten et fotografiapparat, ved hjelp av en rik sansesammensetning som dukker opp i hans senere faktiske fotografier: syn, lukt, følelse. De fotografiske kvalitetene ved

«Screendoor» får meg til å stille spørsmålet ved hvor mye som skiller photographs-tangoene fra de andre tangoene. Klassifikasjonen som fotografi virker å formidle at de har en spesiell plass blant tangoene. Titlene og undertitlene er i seg selv slående nok til å gi dem egenart, og den klare beskjeden om hva tangoen inneholder, gjør leseren innstilt på at hen skal lese om et fotografi. Dermed øker sjansen for at leseren finner forbindelser til fotografiet i tekst som ikke åpenbart handler om et fotografi, eller at hen leter etter resonans av korte fotografibeskrivelser i hele tangoen som omslutter dem. Et eksempel på det sistnevnte er et fotografi av Herakles som avslutter tangoen hvor Geryon har innrømmet at han ikke lenger elsker Herakles, «Photographs: Like and Not Like». «In the photograph the face of / Herakles is white. It is the face / of an old man. It is a photograph of the future, thought Geryon» (144). Den vonde kombinasjonen av nærhet og distanse ligger i overflaten av hele tangoen, men den konsentreres i Geryons blikk på fotografiet av Herakles. Han avslutter tangoen fra en temporal posisjon måneder etter at tangoens handling, og antageligvis også fotograferingen av Herakles, fant sted. «[H]e / was standing in his darkroom / looking down at the acid bath and watching the likeness come groping out of the bones» (144). Fotografiets eksistens projiserer narrativet fremover i tid for et øyeblikk, skaper en forbindelse til en fremtidig kompleks nostalgi.

Det finnes enda et element som skiller photographs-tangoene fra romansens resterende: deres verbtid. De fleste av photographs-tangoene er skrevet i presens, mens resten av romansen hovedsakelig er skrevet i preteritum. En måte å forklare dette, er at fotografiet, fortidig som det enn er, bærer i seg en kontinuerlig presens. Det fester et øyeblikk og tar det med, som det er, gjennom tiden. Fotografierne *er* fremdeles, i denne fra tekstens perspektiv ubestemte fremtiden, de *var* ikke. Romansens tid kommer til syne, ikke bare tematisk, men i syntaksen, i tegnene på arkene. «Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history» (Bakhtin, 1981, 84). Slik beskriver Bakhtin hvordan den litterære kronotopens sammenføyning av tid og rom fungerer. Med en slående likhet i formuleringen, skriver Sontag om en prosess som fungerer som motpolen til det Bakhtin beskriver: «Photographs [...] thicken [...] the environment we recognize as modern» (Sontag, 2002, 3). Ved fotografiernes introduksjon i verden, introduseres også et mer komplekst forhold til tid – en ny kronotop. Fotografiet ligner metaforen, epitetet og oversettelsen i at det hører til på to steder samtidig: i motivets tempospatialitet og hos den som betrakter fotografiet. Det fungerer som en terskel mellom de to, og på samme tid representerer det både bruddflaten mellom fortid og nåtid og det som gjør de to uadskillelige. Krisen det påkaller, kan være dødsangst, og

mer enn å være en transformasjon – selv om det også er det, av dynamisk liv til et frosset øyeblikk – gjør fotografiet betrakteren seg bevisst fremtidige brudd og transformasjoner nettopp ved å *bevare*, ved å opprettholde.

Med fotografiets inntog blir også romansens tidsfremstilling mer kompleks. De første tangoene, frem til Geryon og Herakles har kjent hverandre en stund, er så godt som utelukkende lineære, stadig i bevegelse i samme retning. Utover i romansen trekker imidlertid i større grad fortidige episoder inn i det nåtidige. Flere tangoer, blant dem «Distances» (93), består i betydelig del eller hovedsakelig av minner, minnereiser i tid. Dessuten blir verbtiden løsere, slik at presensbøyde sekvenser slipper frem mellom preteritumssekvensene. Den kanskje aller mest radikale konsekvensen photographs-tangoene har, er imidlertid at de skaper et nytt potensial for at Geryons selvbiografi kan heve seg opp på *Reds* formnivå. Tangoenes titler representerer fotografier som er del av Geryons selvbiografi. Dersom det er sammenfall mellom fotografiet og tekstfotografiet, vil det si at leseren her faktisk har direkte tilgang til Geryons selvbiografi, og dermed direkte tilgang til Geryons stemme. Dersom man betrakter tekstfotografiet som en representasjon av en representasjon, skulle man tro at skillet mellom de to nivåene er så stort at man ikke kan snakke om noen direkte tilgang til Geryon: Tekstfotografiene definert slik gir ikke Geryon større mulighet til å snakke enn for eksempel fortellerens gjengivelse av hans tanker. Som sagt skiller imidlertid *Reds* tekstfotografier seg fra ekfrasen ved at både fotografiet, Geryon, narrativet og fortelleren eksisterer innenfor samme rom: *Autobiography of Reds* tekst. Dermed kan de kanskje heller ikke i noen grad unngå å flyte over i hverandre. Tekstfotografiet er ikke bare en representasjon, men en aktiv, medvirkende komponent i *Red*. Den påvirker både språk og sjangeruttrykk, røsker i verbtiden og narrativets kronologi. Geryon bruker et kamera, men fotografiene hans forlater aldri teksten. Når en undertittel lyder «It is a photograph of Geryon's left pant leg just below the knee» (137), er den det mest konsise uttrykket for Geryons fotografi som finnes – den henviser ikke til noen «virkeligere» visuell ekvivalent, verken fysisk eller digital.

Med dette sagt, finnes noen klare innvendinger mot påstanden om at Geryons fotografier trer gjennom på formnivå. For det første er det risikabelt i for stor grad å redusere dem til tekst. Det gjør faren stor for å annullere den brytende utfordrereffekten fotografiet har på tekstens temporalitet, fordi det usynliggjør at fotografiet er en egen enhet, i hvert fall i noen grad separat fra narrativet det omringes av. Det er dessuten vanskelig å komme unna fortellerens stemme, som virker å ha forrang foran Geryons. Fotografiene i photographs-tangoene kontekstualiseres eller utvides til å omfatte blant annet fotograferingsøyeblikket, og det er vanskelig å finne igjen denne intensjonen til fotografiutvidelse hos Geryon. Riktignok

er han opptatt av titler, og han lar seg føre med tidsstrømmene de åpner, men det er ikke nok til å forsvare at Geryons selvbiografiske fotografier, slik de *er*, uten fortellerens påvirkning, får det uttrykket photographs-tangoene gir dem. Grensetilfellene, fotografiene som kun representeres i språk, men ikke egentlig er ekfraser, er tvert imot i tråd med *Autobiography of Reds* overordnede holdning, med behandlingen som gis sjanger, myte og oversettelse.

Romansen avsluttes svært optimistisk, med Geryon, Herakles og Ancash som stirrer inn i en bakerovn som beskrives som en vulkan i en vegg. «We are amazing beings, / Geryon is thinking. We are neighbors of fire. / And now time is rushing towards them / where they stand side by side with arms touching, immortality on their faces, / night at their back» (146). Her flettes vulkanens potens sammen med Geryons overvinnelse av døden gjennom mytens avslutning. Plutselig virker ingenting umulig, og Geryon er del av et «oss» – for øyeblikket i ekstatisk harmoni med sine omgivelser. Fortryllelsen kan brytes når som helst, men den kan aldri brytes, for teksten ender her. De plutselig udødelige tre mennene beskrives i presens. Slik de fremstår her, i romansens avslutning, kommer de til å bevares for all ettertid: i tekst som har fotografiets evne til å skape et evig *nå*.

5 Romanen

Geryon som protagonist, Geryon i bevegelse

I *Autobiography of Red* benytter Carson seg stadig av sjangerbetegnelser, ofte uten at de helt synes å stemme. Det gjelder tittelens «autobiography», undertittelens «a novel in verse», den narrative delens undertittel «romance» og de siste tangoenes tittel «photographs».

Betegnelsene er beslektet med Geryons identitetsforankrende epiteter og attributter, det røde og det monstrøse. Geryon forsøker å avklare seg selv gjennom epitetene, og på samme måte kan sjangerbetegnelsene leses som et slags bokas forsøk på å forankre seg selv, eller Carsons forsøk på å forankre boka, innenfor sjangerlandskapet. De er epitetaktig påklistret springende, selvundergravende, uavklart tekst. Flere av disse sjangrene og deres relevans for *Autobiography of Red* har allerede blitt diskutert. I dette kapittelet kommer jeg hovedsakelig til å ta for meg romanen. Jeg trekker imidlertid også inn myten. Dette er for å belyse hvilke forandringer den gjennomgår innenfor romanens rammer. Et overordnet mål i kapittelet er å finne balansen mellom romanen og de resterende av verkets sjangerkategorier og -tilhørigheter. Det kan nemlig se ut som at ikke alle sjangre er likeverdige – de opererer på forskjellige nivåer, med forskjellig grad av innflytelse. Utfordringen er at en rangering av verkets sjangre kan gjøre det vanskelig for de underordnede sjangrene å beholde sin integritet.

Jeg begynner kapittelet med å presentere et overordnet bilde av noen sentrale romansjangertrekk og deres relevans i *Red*. Deretter diskuterer jeg en del av Geryons mytisk-episke arv, nemlig begrepene «helt» og «monster». Mer spesifikt undersøker jeg hvordan det påvirker Geryons arkaiske forståelse av disse at han lever innenfor postmoderne, romanpregede rammer. Heller enn «helt» og «monster», kan tittelen «protagonist» være mer treffende. Det er mulig å finne to gjennomganger av Geryons myte i løpet av romansen. Jeg undersøker forskjellene mellom disse for å se hvordan Geryon utvikler seg gjennom romansen. Hans evne til å lære og til å vokse, underbygger beskrivelsen av ham som en person som er sjangerpåvirket av romanen. Hans arkaiske litterære betingethet fungerer sekundært: Den gir ham et rikt arvemateriale, men også bekymringer over dette arvematerialet, nettopp fordi han er også betinget av en annen menneskeforståelse og andre narrative idealer enn de arkaiske. Han ser seg selv og sin arv delvis utenfra.

Mot slutten av kapittelet retter jeg blikket mot *Autobiography of Red*s mange talende stemmer med et romanteoretisk vokabular fra Bakhtin. Jeg forsøker deretter å ta utgangspunkt

i *Autobiography of Reds* sjanger- og stemmemangfold for å belyse sammenhengen mellom verkets holdning til språk, sjanger og oversettelse og måten Geryon orienterer seg mellom mengden av sjangeruttrykk han omgis av. Alle disse elementene samles i terskelkronotopen. For å undersøke maktspeillet mellom elementene, fokuserer jeg på det følgende: bevegelse. Bevegelse er nemlig tett forbundet med både agens og subjektivitet, og i *Red* er flere nivåer av agens operative på samme tid. Én aktør er språket, hvis bevegelse er knyttet til Stesikhoros' oppløsning av de konvensjonelle epitetene og Steins manglende respekt for syntaks. En mulig aktør er det tilsynelatende objektet Geryon, som jakter en aktiv posisjon i sin myte, og dessuten, gjennom selvbiografien sin, en plass på *Reds* narrative nivå. Én aktør er kulturen, i form av bokas mange sitater og andre verk som trer gjennom dens overflate. Denne kan dessuten deles i mange mindre aktører. Sjangrene er også aktører, og de leder *Red* gjennom en mengde sprikende formuttrykk og verdisett, som i sin tur destabiliserer Geryons selvforståelse. Til sist nevner jeg en av de aller viktigste aktørene i *Autobiography of Red*: fortelleren.

Autobiography of Reds aktører påvirker uten å dominere – i alle fall deles dominansen på så mange at den blir vanskelig å oppdage. Forhåpentligvis skapes et rom hvor et så genuint selvuttrykk som mulig – Geryons, litteraturhistoriens, språkets, sjangerens, bokas egen – kan utforskes og utfoldes. Som Carson skriver i *Plainwater*: «What makes a life a life and not a simple story? Jagged bits moving never still, all along the wall» (Carson, 2000, 196).

5.1 Romanen og *Autobiography of Red*

Romanen beskrives i *Litteraturvitenskapelig leksikon* som en sjanger som er uvanlig fleksibel både i form og i innhold, noe som gjør den vanskelig å definere, men levedyktig. Den er dessuten en «fiktiv prosafortelling» (Lothe, Refsum og Solberg, 1998, 217). Jeg tar utgangspunkt i sitatets tre romankrav – fiksjon, prosa og narrativ – for å klargjøre hvorvidt *Autobiography of Red* kan kalles en roman. Det tydeligste problemet ligger i kravet om at romanen skal være skrevet på prosa. I mangel på en autoritativ romandefinisjon, gir det imidlertid mening å avklare romanens grenser deskriptivt. Versromanen er en veletablert, om enn smal, gren innenfor romanen, og undersjangerens standhaftighet kan være tilstrekkelig til å gi versformen en plass innenfor romanen. *Autobiography of Reds* romanse er imidlertid tettere tilknyttet prosaen enn bokas endelige utforming røper. Carson beskriver i et intervju med John D'Agata, ett år før utgivelsen, prosessen teksten har gjennomgått: «Well, there's a novel I've written that was all prose at first and very thick. Then I thought, 'What if I break these lines up a bit? Maybe they'd move along more smartly.' So now the novel's in verse»

(D'Agata, 1997, 20). Romansen ble opprinnelig skrevet på prosa. Til tross for at romanen er skrevet på verseform, påpeker kritikere ofte dens tydelige prosaiske kvaliteter, blant annet fordi linjebruddene ofte synes å være uten spesiell interesse. Romansens poesi er altså nært beslektet prosaen. I intervjuet kaller dessuten Carson verket en roman, noe som underbygger romanen som en av de viktigste sjangerkontekstene å undersøke *Red* innenfor.

Autobiography of Reds fiksjon og narrativ kan undersøkes med samme utgangspunkt. Begge størrelsene er kompliserte i *Red*, men de kan avklares ved å sortere verkets enkelttekster i primærtekst og paratekst. Romansen er primærteksten, de øvrige tekstene paratekst. Mens paratekstens forhold mellom fiksjon og fakta er komplisert, er romanen avklart fiktiv. Mens *Autobiography of Red* som helhet ikke utgjør et sammenhengende narrativ, er narrativet oversiktlig i romanen. Det finnes imidlertid mulighet for å inkludere også parateksten i romanen. Line Henriksen beskriver hvordan det kan gå til:

A novelized paratext is a common feature of the novel [...]. Defining Carson's volume as a novel thus entails considering the sections that surround the romance as novelistic and not as introductions to a primary text. They are [...] a parodic scholarly paratext that calls attention to itself as much as to the romance that it pretends to be introducing us to. (Henriksen, 2005, 37)

Parateksten eksisterer på grensen av fiksjonen og narrativet, men kan altså fremdeles høre til innenfor romanen. Parateksten bidrar til å forankre *Red* i den litterære, historiske, språklige og kulturelle konteksten romanen er oppstått fra. Det gjør den gjennom å ta utgangspunkt i sjangeruttrykk som leseren er vant til å ha tiltro til, som et essay eller et intervju. Samtidig trekker den til seg oppmerksomhet, som Henriksen skriver, ved å inkludere fiktive elementer. Parateksten har dessuten enda en kvalitet som gjør at den passer inn i helheten *Autobiography of Red*. Gerard Genette skriver: «the paratext is [...] a *threshold* [...] that offers the world at large the possibility of either stepping inside or turning back» (Genette, 1997, 2). Parateksten tvinger leseren til å løfte blikket fra verket og til å ta stilling til forholdet mellom teksten og det den har oppstått fra. Er det én ting *Autobiography of Red* ikke er, er det et autonomt, avgrenset objekt.

Det finnes en sjanger i *Red* som jeg har nedprioritert, og ironisk nok er det sannsynligvis den sjangerbetegnelsen jeg har nevnt oftest i oppgaven: romanen. Også denne gang går jeg til *Litteraturvitenskapelig leksikon* for å definere sjangeren. Romansen beskrives som «episk-lyrisk sangbar diktning på vers, der fortelleren gir en subjektivt farget fremstilling av dramatisk kjærlighet og skjebnesvangre begivenheter» (Lothe, Refsum og Solberg, 1998, 219). Romansesjangeren rommer mange forskjellige tradisjoner, men den beskrevne varianten

har sitt utgangspunkt i Spania på 1400-tallet. Det er tydelig at *Autobiography of Reds* romanse har en del fellestrekk med den spanske *romansen*, som jeg fra nå skriver i kursiv, for oversiktens skyld. Årsaken til at jeg likevel ikke har noen intensjon om å inkludere noen videre utforskning av *romansen* i denne oppgaven, er at jeg, til tross for de overfladiske likhetene, ikke ser hvordan *romansen* spiller noen viktig rolle på *Reds* sjangernivå. Alle de tilsynelatende likhetene i definisjonen, kan forklares med innflytelse fra andre sjangre, som eposet, korlyrikken og romanen. Jeg har ikke funnet noen elementer i *Reds* romanse som tydelig leker med likhetstrekkene med *romansen*, bortsett fra romansens undertittel selv. Jeg ser naturligvis ikke bort fra at en grundig undersøkelse av *romansens* rolle i *Reds* romanse kan gi interessante resultater, men jeg har selv heller valgt å bruke god plass på undersøkelsen av romanens innflytelse på *Autobiography of Red*, som jeg synes er svært givende, ikke minst svært belysende for *Reds* romanse.

5.2 En av oss

En siste gang vender jeg blikket mot de to rollene eposet tilbyr Geryon: helten og monsteret. Hanne Eisenfeld definerer skillet mellom monster og helt: Er Geryon «monster or hero? Or, put another way, [...] like or unlike us?» (Eisenfeld, 2018, 92) Fra begynnelsen av *romansen* fyller Geryon begge rollene: Som vi husker, tar selvbiografien spesielt for seg «his [...] heroism» (29), samtidig som det første faktum Geryon nedskriver om seg selv er at han er et monster (37). Allerede her brytes Homers enkle, oversiktlige univers i stykker, takket være Stesikhoros' overskridende behandling av Geryon. Med andre ord: Geryon står på samme tid innenfor og utenfor normen. Han mangler et vanntett skott mellom seg og menneskene rundt seg, og søker bekreftelse utenfor den skjermede lille verden hans selvbiografi utgjør. Han hører til, i hvert fall delvis, i verden utenfor, blant menneskene han omgir seg med. Hans søkende åpenhet vises for eksempel her: «He would like to discuss [being a philosopher of things good on the inside] with someone» (97). Og den vises i gleden hans over å ikke være født med hale, som han feirer med fotografiet «No Tail!».

Geryons fysiske fremtreden er uomtvistelig *annerledes* – annerledes enn mytiske helter, annerledes enn menneskene han omgir seg med i *romansen*, enn Stesikhoros' lesere, Carsons lesere. Han er dessuten, som mange av gresk antikks monstre, den eneste av sitt slag, utseendemessig radikalt annerledes enn selv sine foreldre. Denne formen for annerledeshet vekker assosiasjoner til sykdom og skader som endrer ens utseende: tilstander som i større eller mindre grad påvirker hvordan andre behandler en, og som man i de fleste tilfeller ikke deler med sin familie. Geryons idiosynkratiske avvik, hans vinger og tvetydige rødfarge, er

noe han til sist må bære alene, i den forstand at han ikke har noen å oppleve sin spesifikke tilstand sammen med. For ikke å stanse der, er Geryon dessuten kroppslig ulik *seg selv*. Jeg har allerede diskutert variasjonene i arkaiske Geryons kropp, og han fortsetter denne kroppslige transformasjonen i Dantes epos fra terskelen mellom middelalder og renessanse. Slik – totalt transformert – beskrives han der: «Dess andlet var som på ein rettviss mann, velviljug var det utanpå å sjå til; / og heile skrotten høyrde til ein slange. / To luffeklør var håra opp til aksla; / og rygg og bringe og jamvel begge sider / var krota til med knutar og med ringar.» (Dante, 2000, Hel. xvii, 10-15). Her har Geryon blitt mer dyrisk, og hans trekk har blitt mer kontrasterende og tydelig ladd enn tidligere: Det velvillig utseende, menneskelige ansiktet som sitter på slangens, den store bedragerens kropp. Den kristne innflytelsen har gitt Geryons monstrøsitet en ny fasett, nemlig synd. Dante plasserer ham mellom sjuende og åttende sirkel i helvete, mellom sirkelen for vold og sirkelen for bedrageri. Plastisiteten har igjen vært operativ når Geryon gjenoppstår hos Carson: De eneste monstrøse kroppslige trekkene som er igjen, er Geryons vinger, i tillegg til den pseudomytiske og tvetydige rødfargen.

Carson følger opp den tidligere behandlingen Geryon har fått, modifierer hans kropp så han passer rollen hun ønsker å gi ham. Å beholde alle hans tre hoder, for eksempel, ville introdusere nye problemstillinger – ville han også ha tre bevisstheter? – og virke fremmedgjørende på menneskene rundt ham. Vingene, derimot, kan han skjule under klærne sine eller binde opp: «Geryon made a back brace / and lashed the wings tight» (53), en handling med tydelige assosiasjoner til måten mange transmenn binder sine bryster. Carsons modifikasjon av Geryon skiller seg fra Stesikhoros' og Dantes modifikasjon ved at hun ikke gjør ham til en vestlig, postmoderne versjon av et monster. I stedet vrir Carson Geryons annerledeshet til å underbygge nettopp hans *menneskelighet*. Hans monstrøsitet består av rester fra en annen tid, rester av hans arkaiske monstrøsitet. Innenfor *Reds* kontekst blir den i større grad et uttrykk for menneskelig variasjon enn av noe skremmende eller avskrekkende. Den bidrar til å vekke empati med en som sliter med å finne sin plass og å forstå seg selv, problemstillinger de fleste i en eller annen grad kan kjenne seg igjen i.

Like fullt, Geryons kroppslige plastisitet antyder at han mangler autonomi eller kroppslig integritet: Akkurat hvordan han er utformet, er ikke så farlig, så lenge annerledesheten opprettholdes som en eller annen form for kulturelt betinget trussel mot normalitet. Carson fortsetter denne invaderende kroppslige inngripenen, men hun erkjenner at den stadige modifikasjonen av Geryon reduserer og forvirrer hans selvforståelse. Hun lar Geryon lete etter en definert avgrensning og erkjenner volden i å nekte ham en stabil fysikk.

Volden viser hun ved å la ham huske den monstrøse arven fra Stesikhoros, men ikke finne et riktig sted å hekte den: Hun lar ham lide under forholdene hun har plassert ham i. Dersom Geryon fremdeles var et monster fra epikken, isolert i sin rolle i det homeriske univers, hvor helterollen ikke var noe alternativ for ham, kan man se ham for seg i en posisjon hvor han er likegyldig til dommen fra helten og dem som ser opp til helten, fordi de lever i «forskjellige verdener»: Det er ingen korrespondanse i moral eller rettigheter på tvers av monster–heltkløften. Et eksempel på dette er kyklopen Odyssevs møter i *Odysseen*, som, ifølge eposets store helt, ikke «kjenner [...] lover og rett» (Homer, 1975, 9:112) og som «dømmer [...] som han lyster / hustru og barn» (Homer, 1975, 9:114-15). Odyssevs mener kyklopene ikke har noen lov eller moral seg imellom heller. Carsons monster Geryon er ikke noen episk figur: Han hører, for å ta *Autobiography of Reds* sjangerbetegnelse på alvor, til innenfor en versroman. I god romanånd er han en «kompleks karakter», kompleks til det karikerte i ekstremen «monsterhelt», men med arkaisk selvforståelse og restene av sin arkaiske monstrøsitet mangler han verktøyene til fullt ut å hankses med denne kompleksiteten.

Det er heller ikke overraskende at kroppslig plastisitet ikke er unikt for Geryon, men noe mange monstre utsettes for: For eksempel lider hans fars like monstrøse mor, Medusa, en lignende skjebne når hun i overgangen mellom Hesiod og Ovid går fra å være stygg, farlig og slangehåret til å bli det som konsekvens av et moralsk feilsteg. Monstrøsiteten har en funksjon, som vi ser i Dantes kristne bearbeidelse av Geryon: I en eller annen grad er den som regel belærende. Monsteret som gjennomlever flere kulturelle epoker, har altså en tendens til å modifiseres i takt med endringene i dets ønskede funksjon. Fremfor alt ligger monsterets verdi i hva det symboliserer: Det fungerer som en advarsel om hvilken straff det vil få å bevege seg utenfor samfunnets normer. Det handler ikke bare om hvordan man vil behandles, men også hva det vil gjøre en til: Frastøtende. Utilnærmelig. Farlig. Alene. Når det er sagt, er ikke monsteret alene om å være et symbol som kan endres ved behov eller ønske: Helten utsettes for det samme. Det gjelder for eksempel Herakles slik han fremstilles av Disney under sitt romerske navn Herkules, i filmen med samme navn fra 1997. For eksempel modifiseres hans foreldre fra å være Zevs' og en av hans mange menneskelige erobringer til å bli Zevs og hans kone Hera. Forandringen gjøres for å unngå å måtte vise eller tematisere utroskap, og konsekvensen er at Herkules ikke lenger er halvt menneskelig, men helt guddommelig. Storverkene han må utføre, er utfordringer som gis ham av Hades heller enn botsøvelser for drapet på sin kone og sine barn. Herkules' råskap må holdes innenfor visse rammer – rammer som naturligvis er ekstra stramme fordi filmen er rettet mot barn. Disneys modifikasjon av Herakles viser en helt hvis symbolverdi trumfer hans autonomi. Det går

tilbake til Eisenfelds definisjon av helten som en som er «like us», som jeg innledet underkapittelet med. Ikke bare strekker vi oss mot forbildet helten utgjør, helten må også forme seg etter oss. Det som skiller helten fra monsteret i denne sammenhengen, og som gjør at monsteret er mer mottagelig enn helten for store kroppslige transformasjoner, er at ulikhet er mer mangfoldig enn likhet. Heltens variasjon innenfor det som er «like us», fordrer menneskelighet og begrenser mulige trekk til relativt overfladiske variasjoner. Monsterets eneste begrensning, derimot – som Geryons historie viser – er å være «unlike us», og det kan altså forandres i et nesten ubegrenset antall retninger.

I *Red* preges Geryon nettopp av at han er både «like us» og «unlike us», og det er her roten til smerten hans ligger. Innenfor Geryons postmoderne, romanpregede kontekst er både den arkaiske helten og det arkaiske monsteret «unlike us». Dermed blir Geryons ønske om å være heroisk, et fremmedgjørende trekk: Det leder ham inn i seg selv, inn i den episke virkeligheten som fremdeles lever i ham, men som han ikke lenger lever i. Romanen tillater ikke klare helteroller, den kan derimot, noe overdrevet, sies å være grunnlagt på latterliggjøringen av troen på at avklarte, litterære roller som helt og monster fungerer i det virkelige liv. Som Bakhtin skriver: «Parodic stylizations of canonized genres and styles occupy an essential place in the novel» (Bakhtin, 1981, 6). Ta bare Cervantes' *Don Quijote* (1605-15), hvis tittelkarakter har forlest seg på ridderromanser. Eller ta Austens *Northanger Abbey* (1817), hvor Catherine lider under lignende, om ikke like ekstreme, vrangforestillinger. Denne grenen av romaner forholder seg satirisk til andre sjangre, og inkluderer personer hvis overdrevne lesning – vanligvis av romanser – plasserer dem i en posisjon hvor de forventer ting de ellers ikke ville forvente av verden rundt seg. Den ligger som et ekko i bakgrunnen av *Autobiography of Red*, i Geryons sjonglering av roller og virkeligheter. Om nevnte romaner – inkludert *Red* – utgjør ekstreme tilfeller, er de imidlertid beslektet med noe bare ikke et smalt utvalg mennesker gjør, nemlig å literarisere sitt eget liv. Beskrivelsen av Geryons skoleball viser et eksempel på det: «music pounded / across hearts opening every valve to the desperate drama of being / a self in a song» (101). Vi projiserer egne opplevelser på sanger eller omtaler livshendelser i litterære termer: «Jeg er hovedpersonen i mitt eget liv».

Litterær innflytelse på litterære personer fra andre sjangre enn den som dominerer deres kontekst, resulterer ikke bare i tragikomikk og romansesatire. Den kan også brukes til å kritisere samfunnsproblemer eller romanen selv, og til å styrke, heller enn å svekke, den irrasjonelt litterære personen. Geryon bygger nettopp forståelsen av innsiden sin på sin episk–lyriske arv. Hans nære forhold til et sjangeruttrykk og et verdenssyn som bryter med romanens, er nettopp det som gir ham en avklart identitet. Forbindelsen til mytestoffet er

dessuten et viktig element i Geryons håndtering av brorens overgrep: Det tilbyr en innside å beskytte. Samtidig underbygger forbindelsen til litterære figurer som Don Quijote tolkningen som foreslår at Geryons galskapsbekymringer er forårsaket av at hans verdenssyn delvis tilhører en annen sjanger og en annen tid. Don Quijote anses av mange rundt ham for å være gal: «Verten ropte til driftekarene at de skulde la Don Quijote i fred, for han hadde jo sagt dem, at han var gal» (Cervantes, 1995, 40). Det som skiller Geryon fra Don Quijote, og som understreker hans vanskelige posisjon i skjøtet mellom «like us» og «unlike us», er det faktum at Geryon selv er den som setter spørsmålsteget ved sin psykiske tilstand – ikke en som observerer ham eller samtaler med ham. Geryons doble blikk, på samme tid arkaisk–mytisk og romanaktig postmoderne, blir enda tydeligere.

5.3 Valmuen og den mytiske arven

Jeg har tidligere skrevet om sammenligningen av Geryon med en valmue, men da i forbindelse med Homers innflytelse på Stesikhoros' *Geryoneis*. I myten markerer valmuen Geryons dødsøyeblikk. Det er derfor spesielt interessant at similen dukker opp også i romansen – og, ikke minst, *hvor* den dukker opp. Dersom Geryons historie virkelig følger mytens modell, skulle man tro at ekvivalenten til mytens mord er øyeblikket når Herakles gjør det slutt med Geryon: «*Geryon you know / we'll always be friends. / Geryon's heart and lungs were a black crust. [...] Hurry up and get dressed Geryon we're going to show you / a volcano today*» (62). Jeg argumenterer for at dette faktisk er et mytens endepunkt, men ikke det eneste, og ikke det endelige. Man kan nemlig finne en todeling i romansen: to gjennomganger av myten. Det er mulig at myten i Carsons drakt gjennomgår enda større forandringer enn en transformasjon fra mord til romantisk avvisning. Mytens fordobling antyder at den innenfor romanens rammeverk ikke lenger handler om forholdet mellom Herakles og Geryon så mye som Geryons egen forståelse av forholdet mellom ham og Herakles, og hans holdning til det. Med andre ord, at mytefremstillingen først og fremst viser hans personlige vekst.

De to mytegjennomgangene forløper som følger. I første gjennomgang møter Geryon Herakles og faller for ham. Geryon får hjertet sitt knust i en formildning av mytens død, og så kjører de til en vulkan. Overgangen mellom de to romansens deler begynner i tangoen «From the Archaic to the Fast Self» (60), hvor Herakles avviser Geryon og hvor det for første gang fortelles at selvbiografien nylig har «taken the form / of a photographic essay» (60). Overgangsfasen varer gjennom den numne perioden som bare dekkes av fem tangoer, og andre del begynner først virkelig når Geryon har blitt 22 år gammel og er på vei til Sør-

Amerika. Denne andre mytegjennomgangen består først av at Geryon igjen treffer Herakles. Under deres første seksuelle interaksjon etter gjenforeningen inntreffer mytens «død» i form av valmuesimilen – og deretter kjører de til en vulkan. Geryons andre periode sammen med Herakles er altså ikke bare en fortsettelse av den første perioden, men også en ny gjennomgang, en bearbeidelse av mytens narrativ. Geryon får et nytt forsøk på å gjennomleve sin myte, denne gangen med erfaringen han har fra første gjennomgang. Det viser at den arkaiske mytekunnskapen Geryon hadde medfødt, var totalt utilstrekkelig som hjelp til å takle mytens utfoldelse innenfor romansens kontekst. Selv om mytens sentrale hendelser stadig repeteres, og altså virker å være forutbestemt, endrer disse hendelsene betydning og karakter, og det samme gjør dynamikken mellom Herakles og Geryon. Romansens repetisjon av myten, altså den som foregår i Sør-Amerika, utfordrer i større grad enn den første Herakles' dominans over Geryon. I første gjennomgang transformeres bare Herakles' drap, mens Geryon forblir et offer. I den andre gjennomgangen er Geryon en som har lært, eller lærer, av sine feil, og som i det minste er på vei til å ta subjektrollen i sin egen myte.

Et lite, men betydelig element som skiller de to mytegjennomgangene fra hverandre, er deres forhold til stedsnavn, og, i utstrekning, deres plassering i eller utenfor en gjenkjennelig geografi. Geryons hjem navngis aldri, og når han i romansens andre del blir spurt om hvor han kommer fra, er han hemmelighetsfull: «*You American? No. English? No. German? No. Spy? Yes*» (101). Romansens første del har få referanser til stedsnavn, annet enn Hades, som ligger på den andre siden av øya hvor Geryon vokser opp og er Herakles' hjemby (46). Romansens geografi må altså sies å lene seg mot det mytiske – at Geryon vokser opp på en øy, er dessuten et nikk til arkaiske Geryons hjemsted, øya Erytheia. Når Geryon og Herakles reiser til Hades, kan det kalles en variasjon av en katabase, en reise til underverdenen, en typisk episk episode, selv om det riktignok er vanskelig å kjenne igjen noen underverden i romansens Hades. Det jeg tidligere har sagt om at Geryons omgivelser står i kontrast til hans arkaiske arv, må altså modifieres noe: I navn og form er hans oppveksts geografi faktisk i noen grad arkaisk. Like fullt er det vanskelig å finne arkaiske kvaliteter i infrastrukturen og i interessene, i forståelsesgrunnlaget og i referansepunktene til menneskene som lever i disse semiarkaiske områdene. I romansens andre del blir geografien med ett spesifikk og gjenkjennelig. Geryon oppholder seg først i Buenos Aires, deretter i Lima og Huaraz. Sør-Amerika og Geryons unavngitte, delvis arkaiske hjemøy kan selvsagt eksistere innenfor samme geografi og samme univers: Kommentaren om at notatboka Geryon får når han lærer å skrive, er japansk, antyder det. Likevel gjør skiftet fra Hades til Buenos Aires at leserens forventning til universet Geryon befinner seg i, endres. Dette innebærer også

et noe modifisert sjangeruttrykk: Referanser til Sør-Amerika trekker leseren lengre vekk fra myten, både i tid og rom, og legger til rette for det dypere bruddet med mytefortellingen som romansens andre del tilbyr.

Valmuesimilen, som markerer Geryons død i myten, dukker omsider opp åtte år etter Herakles' avvisning av Geryon. Dødsøyeblikket finner sted på et fly mellom Buenos Aires og Lima. Geryon har nylig møtt Herakles og Ancash tilfeldig, og nå er de sammen på vei til Peru. De sitter på samme flyrad, Ancash har sovnet.

The smell of the leather jacket near
his face and the hard pressure of Herakles'
arm under the leather sent a wave of longing as strong as a color through Geryon.
It exploded at the bottom of his belly.
Then the blanket shifted. He felt Herakles' hand move on his thigh and Geryon's
head went back like a poppy in a breeze
as Herakles' mouth came down on his and blackness sank through him. (118-19)

Hva er det som gjør at Geryons – og mytens – dødsøyeblikk plasseres akkurat her? Edith Hall skriver: «Geryon displaces Heracles from the centre of his myth, and himself takes centre stage, substituting for his own death or his own treatment as a beast of burden an erotic triumph over the lover who had once (in Carson's story) rejected him» (Hall, 2009). Herakles er ikke lenger mytens subjekt, parten som driver frem konfrontasjonen. Riktignok ligger initiativet hos Herakles, men det faktum at Herakles' store avvisning, år tidligere, ikke ble fulgt av valmuesimilen, antyder at noe annet enn Herakles avslutter myten. Det er ikke elementene som forbinder romansens to potensielle dødsscener som kan forklare hvorfor valmuen først dukker opp på denne flyturen, men elementene som skiller dem fra hverandre. Et av disse, naturligvis, er at nå har Geryon erfaring med å bli såret av Herakles.

Når de møtes igjen i Argentina, er Geryon fremdeles opptatt av Herakles' gunst: «After all these years – he picks / a day when my face is puffy!» (107) Etter det tilfeldige møtet, klarer ikke Geryon å slutte å tenke på ham. «He was not / remembering how Herakles liked to make love early in the morning like a sleepy bear / taking the lid off a jar of honey →» (111). For å holde tankene unna, lar han et Dickinson-fragment løpe i sirkler i hodet: «I never have / taken a / peach in my / Hand so late / in the Year» (111). Symboltungt alluderer fragmentet både til den søte fristelsen og tidspunktet i treets syklus: Ferskenen er modnet på overtid, og trusselen om høst er overhengende. Høsten er igjen metaforisk forbundet til livets avslutning, eller, mildere, i dette tilfellet, til fristelsens nærstående forråtnelse. Og etter Geryons «erotiske triumf» over Herakles, i tillegg til flere seksuelle møter med mytehelten,

må Geryon innse at hans følelser for Herakles ligger i fortiden. «*You love him?*» (134) spør Ancash Geryon, som nøler: «*In my dreams I do. [...] Dreams of the old days. [...] No it's not there now*» (143-44). Og: «*So what's it like fucking him now? / Degrading*» (144). Noe ironisk er mytens orgasmiske endepunkt i romansen relativt antikklimatisk. Mer enn å utløses av en konkret hendelse, består mytens avslutning av endringene i Geryons følelser for Herakles, som han gradvis tar inn over seg i løpet av tiden han tilbringer med Herakles og Ancash i Sør-Amerika. Han trår mer vaksomt, avmålt, fremdeles med begjær, men ikke lenger kjærlighet. Jeg har lett etter den riktige måten å beskrive myteutviklingen som formidles av valmuesmilens posisjon i narrativet, men ikke funnet meg til rette blant de store rollevrengningsfanfarene. Omsider har jeg kommet frem til at det mest betydningsfulle er at mordet ikke erstattes med et nytt dramatisk klimaks eller én enkelt avgjørende hendelse. Nedtoningen av mytefortellingens bestanddeler, de opptrådte punktene i dens narrativ, er i seg selv et signal om at Geryons liv og opplevelser utfolder seg innenfor nye sjangerrammer. Her er romanen et nærliggende alternativ. Innenfor disse rammene avgjøres ikke et liv fullt og helt av hvorvidt man er et monster eller en helt, men av alle de små og store tingene man opplever, husker, lengter etter, utfordrer i en kaotisk, *plastisk* verden. Men for å ha det på det rene: Myten er fremdeles et viktig element innenfor disse rammene.

En av romansens siste tangoer, den hvor Geryon innser at han ikke lenger elsker Herakles, heter «*Photographs: Like and Not Like*». Navnet tar utgangspunkt i forandringen som har skjedd i Geryon og Herakles' forhold, men strekker seg forbi det til å si noe mer generelt om utviklingen i Geryons verdensanskuelse. Geryon forlater Herakles' rom, og ute møter det følgende ham: «*Ruined roses of every variety paused stiffly on their stalks. / Dry blades of winter fennel clicked / in the cold air*» (142). Beskrivelsen er en referanse til Geryons forsøk på å beskrive sine sanseintrykk til klassekamerater. Rosene har jeg diskutert i forrige kapittel, og det andre bildet finnes i samme sekvens: «*Why is grass called blades? he asked them. Isn't it because of the clicking?*» (84) Det er som om Carson ønsker å minne leseren om måtene Geryon fremdeles er den samme. At mytefortellingen har nådd sitt slutt punkt, betyr ikke at Geryon er kvitt sin stesikhoreiske arv og sitt stesikhoreiske blikk. Den nøytrale tonen i beskrivelsen antyder imidlertid at han ikke lenger er bekymret over sin abnorme sansning. Riktignok: Senest i Buenos Aires kjempet han med bekymringer om sin potensielle galskap. Kan det virkelig ha endret seg så raskt? Et forslag til hva som har bidratt til at Geryon, i det minste delvis og midlertidig, forsoner seg med sine idiosynkrasier, er båndet han danner til Ancash. Ikke bare fordi Ancash tilbyr det alternative mytematerialet Yazcamac, en opphøyd, udødelig, bevinget skikkelse Geryon kan identifisere seg med, men

også på grunn av måten de kommuniserer. Ancash er en av svært få personer som ikke snakker forbi Geryon, og som Geryon ikke snakker forbi. Som her: «[Peru] *is different from Argentina*, said Geryon. / *How do you mean?* / *No one here is in a hurry*. Ancash smiled but said nothing. *They move so softly*, / Geryon added. [...] *You're right Argentinians / are much faster. Always going somewhere*» (122). Eller her: «[Ancash] and Geryon were looking / straight into each other's eyes. / At the word *wings* something passed between them like a vibration» (109). Med Ancash har Geryon virkelig mulighet til å diskutere «things good on the inside» (97), og slik kanskje bli en sunn, pustende vulkan.

5.4 Hvem taler: Heteroglossia og fri indirekte diskurs

Den største utfordringen med å definere *Autobiography of Red* som en roman, er hvorvidt de resterende sjangrene kan beholde sin integritet når de plasseres på innsiden av romanen. Jeg har tidligere antydnet at dersom noe kan kalles en fellesnevner i et så sprikende og selvundergravende verk som *Red*, er det grenseposisjoner og -utforskninger og terskler. Det eneste som kan gjøre at jeg kan stå bak denne påstanden og likevel hevde at romanen som sjanger er overordnet de andre i *Reds*, er at romanen har rom for å tvile på seg selv, og at ikke-romanske sjangerdiskurser kan være en del av romanen. Flere bemerkninger tyder på at dette rommet finnes innenfor Bakhtins behandling av romanen. I følgende utsagn virker andre sjangre enn romanen for eksempel å gis autoritet og påvirkningskraft innenfor romanens rammer: «Authorial speech, the speeches of narrators, inserted genres, the speech of characters are merely those fundamental compositional unities with whose help heteroglossia [...] can enter the novel» (Bakhtin, 1981, 263). For å gå dypere inn i spørsmålet om hvordan de andre sjangrene virker innenfor romanen, er det formålstjenlig å definere «heteroglossia».

Heteroglossia betegner konflikten eller spenningen mellom flere diskurser som eksisterer innenfor samme språk eller språkuttrykk – dette språkuttrykket kan referere til et nasjonalspråk eller det kan referere til en roman. Bidragsyttere til diskursmangfoldet innenfor romanen er blant annet kategoriene Bakhtin ramser opp i nettopp siterte påstand: forfatter, forteller, verkets personer, inkorporert sjanger. Innenfor konteksten av *Red* er det også nyttig å inkludere en kategori for forfattere og filosofer som siteres og refereres til. Heteroglossia betegner dessuten dragkampen mellom det man kan kalle språklige sentrifugal- og -petalkrefter, mellom sentraliserende og marginaliserende bruk av språket, mellom normert og idiosynkratisk språkbruk. Ikke bare finnes de sentraliserende og marginaliserende kreftene i konkurrerende diskursuttrykk, de ligger begge i alle utsagn, skaper en dobbelthet i hver ytring. På den ene siden er det abstrakte systemet, språket, som sentraliserer – og på den andre

siden er den partikulære konteksten enhver ytring uttales innenfor – en kontekst som legger til og trekker fra mening (Holquist, 1981, xix-xx), som marginaliserer, vrenger og spesifiserer.

Ikke bare er heteroglossia til stede i *Red*, men det tematiseres i aller høyeste grad. Ytringens dobbelthet gjøres synlig i *Reds* mange forflytninger av ord, motiver og personer. Den finnes naturligvis også utenfor *Reds* terskelfenomener, selv i de utsagnene som virker å høre entydig til én tid og én taler, men i terskelfenomenene trer heteroglossia frem i tekstens forgrunn. Dette løftet av heteroglossia opp i tekstens overflate, er blant konsekvensene av Carsons utvidede oversettelsespraksis, hvis funksjon jeg har kalt gjennomskiktighet ved synlighet. I disse tilfellene uttales *Reds* ytringer ikke bare med dobbel, men med mangedobbel stemme. Ta for eksempel plasseringen av Geryon i Herakles' posisjon i «Geryon's Weekend» (11), fragmentet som forteller om Geryons besøk hos kentauren. Blant diskursintroduserende elementer i fragmentet, finner vi alle som har blitt nevnt: Forfatter, forteller, inkorporert sjanger, forfattere som henvises til og verkets personer. Hva gjelder de to første kategoriene, er jeg imidlertid ikke sikker på at det er nødvendig å skille mellom forteller og forfatter i *Autobiography of Reds* sammenheng. Jeg har så langt henvist til paratekstens forteller som «Carson», og romansens forteller som «fortelleren», men dette sier mer om hva slags forventning jeg har til, og hvordan jeg er vant til å omtale, forskjellige sjangre enn hvordan forholdet mellom forfatteren og fortelleren faktisk utspiller seg i *Red*. Jeg ser ingen grunn til å ikke påstå at *Reds* forteller er Carson, og slår derfor for denne diskusjonen sammen de to kategoriene.

Fragmentet «Geryon's Weekend» sin forteller og oversetter er altså Carson, og hun velger å skrive frem en scene som, blant annet med sine henvisninger til helg og sofa, fremstår uarkaisk, men som utgir seg for å være er en oversettelse av en tekst som ble skrevet rundt år 600 f.Kr. Med utgangspunkt i dette og i det forrige underkapittelets undersøkelser, kan diskursen fortelleren Carson her opererer innenfor, kalles romanaktig. Dette er fordi Carson introduserer flere talende lag under sin egen stemme – både Stesikhoros og Homer. Formen for sammenstilling hun driver med her, kan også kalles postmoderne, en kombinasjon av flere tidsepoker innenfor samme uttrykk. Dermed blir det synlig at en postmoderne diskurs er operativ i teksten, med følger særlig for kunst- og språksyn. En tredje diskurs som hører til fortelleren Carson, knyttes til hennes personlighet: hennes intensjoner for verket og fragmentet, hennes litterære preferanser, hennes blikk for skjeve maktforhold. Av inkorporerte sjangre ligger både korlyrikk, lyrikk mer generelt, og epos i «Geryon's Weekend». Disse inkorporerte sjangrene introduserer alle arkaiske, litterære diskurser. Korlyrikken er relevant i fragmentet på grunn av påstanden om at tekstens forfatter er

Stesikhoros, men Carson selv nevner aldri Stesikhoros' lyrikks *kor*-aspekt. Korlyrikken har samfunnsidentitets- og samholdsbyggende formål. Den er altså en relativt formålstjenlig sjanger, og kan i Stesikhoros' spesifikke kontekst knyttes til forsvar for gresk imperialisme. Som konsekvens av Carsons beskrivelse av Stesikhoros' poesi, er en annen poetisk diskurs vel så viktig i fragmentet: en post-episk diskurs hvor forholdet mellom språket og verden er uforutsigbart, subjektivt og sanselig. Likevel rører også eposet seg i underteksten til «Geryon's Weekend», selv om dets stemme ikke er blant de sterkeste. Fasetten av den episke diskursen som er mest relevant for denne spesifikke situasjonen, er dens heltedyrking. Carsons grep med å utnytte en situasjon og en rollebalanse fra et annet verk, speiler Stesikhoros' bruk av Homeriske motiver, og denne påvirkningsrekken trekker eposets helterolle inn i Carsons fragment. Kontrastbalansen mellom Carsons beskrivelse av eposet og lyrikken problematiseres av korlyrikken, et sjangeruttrykk som truer med å destabilisere posisjonen Carson gir Stesikhoros som en frigjører av språket og av vårt blikk for, vår forståelse av verden.

Kategoriene som gjenstår av diskursbringende aktører, er forfattere som refereres til i *Red*, i tillegg til verkets personer. Innenfor konteksten «Geryon's Weekend» utgjør, sammenfaller Homer – i hvert fall grovt regnet – med sjangeren han representerer, nemlig eposet. Når det gjelder Stesikhoros, er saken noe mer komplisert. Som de to forskjellige formene for lyrikk som knyttes til ham på sjangernivå antyder, er spørsmålet om forholdet mellom Stesikhoros og sjanger vanskeligere besvart. Stesikhoros kan i hvert fall uten for stor risiko lokaliseres i to versjoner knyttet til fragmentet. Den første versjonen er den historiske personen og forfatteren som skrev teksten som ligger til grunn for fragmentet, og hvis diskursive innflytelse gjennom beskrivelsen av sjangrene korlyrikk og lyrikk allerede er skissert. Den andre versjonen er *Reds* fiktive person Stesikhoros. Leseren har først og fremst tilgang til fiktive Stesikhoros gjennom intervjuet, hvor han som nevnt tar eierskap over versjonen av Geryon som trer frem i *Red*. Denne versjonen av Stesikhoros kan beskrives som transhistorisk og noe kryptisk, og diskursen han introduserer i teksten ligger relativt tett på fortellerens, altså Carsons – Carson har gjort den litterære personen Stesikhoros relativt lik romansens forteller. Han representerer likevel i større grad et mellompunkt mellom det arkaiske og det postmoderne blikket på Geryon, som blant annet fragmentenes ende i Geryons død viser. Til slutt kommer vi til den andre litterære personen som må diskuteres innenfor konteksten til «Geryon's Weekend»: Geryon. Fragmentenes Geryon er en annen enn romansens, selv om de ligner. Denne Geryon ser også verden med et fryktsomt blikk og fra offerposisjonen myten skal forankre ham i. Riktignok sier han ingenting i fragmentet, men

leseren får innblikk i hans følelser, eller, mangel på følelser: «not a bee moved up Geryon's spine» (11) – han har ingen kroppslig reaksjon, ingen frysning langs ryggraden. Det er imidlertid ikke tydelig at fragmentets Geryon introduserer noen ny diskurs i teksten: Han ligger et sted på grensen mellom objekt og subjekt. Sett fra utsiden beveger han seg akkurat som han er forventet å bevege seg – på innsiden reflekterer han, bekymrer han seg, undrer og problematiserer han. Fragmentenes Geryons diskurs ligner også C-Stesikhoros', men kan dessuten kalles en nesten-objektets diskurs: En ekstrem selvbevissthet over sin objekthet. Som tvetydigheten ved posisjonen han står i, antyder, forblir det uavklart om det er Geryon selv som introduserer en slik diskurs eller om han bare er et rom hvor den kan komme til syne.

Denne forsøksvis systematiserte – om ikke uttømmende – lesningen av diskursene i «Geryon's Weekend» viser et eksempel på hvordan heteroglossia fungerer i, og kommer i forgrunnen av, *Autobiography of Red*. Det store og uavklarte tidsspennet, oversettelseskomponenten og tekstens såkalte fragmentariske tilstand fungerer som måter å introdusere flere diskurslag, men de bidrar også til å synliggjøre forskjellene og spenningene mellom diskursene. Dessuten forsterker de følelsen av, eller innsikten i, at virkelig harmoni ikke kan oppnås eller én dominerende diskurs lokaliseres. Riktignok: Én innvending finnes mot troen på dette demokratiske kaoset. Den ligger i innledningsessayets Baudrillard-sitat, som jeg kommer tilbake til i neste underkapittel. For nå flytter jeg blikket fra heteroglossias rolle i *Reds* sjangerspill til innvirkningen heteroglossia har på fremstillingen av Geryon som den som taler eller den som tales om. Nærmere bestemt skal jeg se på romansens bruk av fri indirekte diskurs, og hva den har å si for Geryons potensielle subjektstatus.

Fri indirekte diskurs faller under heteroglossia-paraplyen, og er et velkjent romantrekk. Fri indirekte diskurs er til stede i romansen – ikke på en spesielt iøynefallende måte, derimot omtrent slik grepet kan forventes å møtes i en betydelig del av romanene skrevet etter modernismens inntog. Tidlig i romansen fortelles leseren om at Geryon er på vei til skolen: «So many different kinds of stones, / the sober and the uncanny, lying side by side in the red dirt. / To stop and imagine the life of each one!» (9) Geryon sier ingenting, men det engasjerte utbruddet som formidles av fortelleren, er like fullt hans. Fri indirekte diskurs faller inn i rekken av terskelposisjoner som skjærer gjennom *Red*, i tillegg til at det skaper en illusjon av at Geryon er en medforteller av romansen. Begge disse elementene gjør fri indirekte diskurs svært interessant å undersøke innenfor *Reds* kontekst. Et første, riktignok noe åpenbart, poeng å notere seg, er at fri indirekte diskurs fordrer en tredjepersonforteller. Det er ikke umulig å se for seg at Geryon kunne være førstepersonforteller i romansen, men dette ville resultert i et helt annet verk. I dette alternative verket ville tvetydigheten som

forhindrer noe endelig svar om Geryons objekt- og subjektstatus forsvinne, og Geryon ville tale med sin egen stemme, ufiltrert. Slik romansen står, fortelles Geryon fremdeles *om*. I det aller minste – i sitatene, for eksempel – modereres han av en forteller. Pessimistisk kan fri indirekte diskurs leses som et middel for å forkle Geryons fortsatte objekthet i romansen. Optimistisk kan de sømløse dyppene inn i hans bevissthet, hvor leseren får se med hans blikk, og gjøre at Geryons stemme lyder klarere enn fortellerens.

En viktig funksjon fri indirekte diskurs synes å ha i romansen, er at grepet lar Geryons idiosynkratiske blikk formidles uten at fortelleren må ta stilling til graden av realisme i Geryons observasjoner. Fri indirekte diskurs tillater altså potensielt forskjellige virkelighetsforståelser å stå friksjonsfritt innenfor samme tekst. Dette er også en stor del av årsaken til at Geryons persepsjon ikke merkeligjøres mer enn den gjør: Beskrivelser som «the intolerable red grass and the smell of grass everywhere» (23), egentlig fremmedgjørende og metaforpreget, får beholde sin forbindelse til verden som beskrives ved å normaliseres – uten å konvensjonaliseres. Fortellerens beskrivelser, tilsynelatende ikke filtrert gjennom Geryon, er ofte av samme karakter som Geryons observasjoner: poetiske, metaforpregede, uventede. Som her: «Hard morning winds were blowing life bolts against the sky each one blue enough / to begin a world of its own» (26). Fortellerens rolle som produsenten av tekst, den som fremprovoserer følelser og refleksjoner hos en leser, blir i passasjer som denne tydelig. Hennes observasjoner oppleves abstraherende og poetiserende. Geryon, derimot, er intensjonsløs i møtet med leseren fordi han ikke er klar over at han forteller. Når lignende observasjoner som fortellerens værbeskrivelse tillegges Geryon, møtes de med en større grad av tiltro og tilbøyelighet til å forsøke å lese observasjonen bokstavelig, *til tross for* at den fremstår metaforisk. Fri indirekte diskurs har på denne måten potensial til å gi leseren et mer åpent og naivt – ment i beste forstand – blikk.

Hvordan ser maktforholdet mellom fortelleren og Geryon ut når stemmene og blikkene deres forenes i ett utsagn? Romansens forteller er vennlig innstilt til Geryon, og ligger hele tiden tett på hans perspektiv. For å kunne avgjøre hvem sin stemme som veier tyngst i utsagn som «a red wall / had sliced the air in half» (62), må man ha en idé om *Reds* implisitte forfatters vurderinger av de to og diskursene de representerer – altså ha en forståelse av tekstens epistemologiske grunnlag og dens verdier. Problemet man møter i *Red*, er nettopp at man tilbys for mange slike potensielle implisitte forfattere. Dette er både en konsekvens av mangfoldet av talere og formuttrykk og av tekstens tendens til å undergrave sine egne tilsynelatende holdninger. Svaret på hvorvidt Geryons stemme kan tre gjennom i romansen, er det samme som svaret man får på spørsmålet om hvorvidt Stesikhoros' epiteter kan tilby reelt

potensial for språklig frigjøring. Det finnes ingen klare fakta her. Som Geryon må famle uten tilstrekkelig gode definisjoner, må vi som lesere enten stole på magefølelsen i møtet med disse spørsmålene, eller holde ut i en situasjon hvor både «ja» og «nei» er delvis sanne, delvis usanne. For siste gang i denne oppgaven står jeg altså her, overfor spørsmålet som dukker opp igjen og igjen: Hvem taler i *Autobiography of Red*? Konklusjonen, klisjéaktig eller antyklimaktisk som den enn kan kalles, er den følgende: Spørsmålet er svaret.

5.5 Bevegelse, agens

Selv om spørsmålet om hvor virkelig agens kan plasseres innenfor *Autobiography of Red* ikke kan besvares, behøver agensens kvaliteter og spesifisiteter likevel å diskuteres. Flere påstander i verket antyder for eksempel at bevegelse og agens er tett forbundet. Det står i Geryons guidebok om Argentina, som han leser på flyet: «The gaucho acquired an exaggerated notion / of mastery over / his own destiny from the simple act of riding on horseback / way far across the plain» (81). Bevegelse er kanskje den mest åpenbare aktive handlingen man kan utøve, det er et slags utgangspunkt for verbet. Spørsmålet er hvilken kontroll over seg selv og sin skjebne man faktisk kan oppnå ved bevegelse.

Guidebokforfatteren er skeptisk, men Geryon har tiltro til gauchoen: «The gaucho is master of his environment, thought Geryon [...]» (93). Jeg har allerede diskutert følgene hans reise til Sør-Amerika får for romansens sjangeruttrykk, men ikke hva den kan fortelle om Geryons påvirkningskraft på romansen. Den potensielle påvirkningskraften gjelder ikke bare narrativet, men også formen og sjangeruttrykket. Det er mulig at Geryon selv trigger den andre, modnede mytegjennomgangen ved å legge ut på reise, noe som vil si at han har uventet stor makt innenfor romansen. Han vet ikke at Herakles også er i Argentina, og reiser altså ikke med noen intensjon om å konfrontere ham, følelsene sine og maktforholdet dem imellom, men det er nærliggende å tro at årsaken til at han velger å reise til akkurat Argentina, er at Herakles' bestemor har fortalt ham om sin tid i Buenos Aires (58). Dermed er reisen, i tillegg til å være en fri manns handling, en insinuerende av Herakles' fortsatte påvirkningskraft på Geryon. Leseren får aldri vite hva som er årsaken til Geryons reise, men det er neppe tilfeldig at han leser om gauchoen akkurat idet han legger ut på sin egen lange ferd. Spørsmålet er riktignok fremdeles ikke besvart: Har gauchoen – og Geryon – virkelig kontroll over seg selv og sine omgivelser?

Geryon begynner sin reise på et fly, og når han transformeres til en valmue, som altså markerer mytens avslutning, skjer det også i et fly. Myten utstyres dessuten Geryon med eget flyutstyr, i form av vinger. Flyvning virker å være forbundet med frihet og agens – om den

enn er reell eller bare tilsynelatende. Det betyr at mytestoffet selv, som synes å ha som en sentral funksjon å definere og binde, også bærer i seg verktøy for frigjøring. Vingene er det elementet ved Geryons annerledeshet som ikke bare vekker forundring, men som også kan være misunnelsesverdig: De gir ham evner et vanlig menneske ikke besitter, men ofte drømmer om å besitte. Gjennom romansen skjules og kontrolleres likevel vingene, sannsynligvis fordi enhver form for annerledeshet for Geryon er uløselig tilknyttet det monstrøse. Først i nest siste tango tar Geryon dem endelig i bruk, og hans flytur over vulkanen i romansens avslutning kan leses som et uttrykk for makten og det store potensialet som ligger i å akseptere seg selv. På den annen side måtte det en ekstern alternativ fortelling om Geryon, opphøyde og kloke Yazcamac, til for at Geryon skulle forsone seg med vingene sine. Det viser at Geryon fremdeles i stor grad er avhengig av sine omgivelser. Det at han er påvirkelig og behøver bekreftelse utenfra, betyr imidlertid ikke at han ikke har agens, det ligger faktisk også agens i å ta valget om når han er klar til å ta i bruk sine vinger. Å knytte et redskap for frigjøring så tett til myten, utfordrer dessuten dikotomien som tegner seg opp mellom romansjangeren som den som tilbyr Geryon agens og rollen som et handlende subjekt, og myten som den som binder ham til sin tragiske ende. Myten – i hvert fall innenfor romanens rammer – kan bygge identitet på en måte som gjør Geryon sterkere og i stand til å tørre å gjøre grep i sitt eget liv.

Innenfor romanens rammer blir Geryon en protagonist. I diskusjonen av *Reds* protagonist eller protagonister, er det imidlertid nødvendig å trekke et skille mellom romansen og verkets øvrige tekster. *Protagonist* kommer fra gresk *protos* og *agonistes*, og ble brukt innenfor gresk drama om *den primære skuespiller*. For denne oppgavens bruk er et «skuespiller»-synonym mer treffende: «aktør». Protagonisten er ikke bare et verks viktigste person. Begrepet kan også brukes mer generelt om den som driver et narrativ, noe som – spesielt når vi kommer til modernismen – åpner for spørsmål om hvem og hva som kan være et verks protagonist. Det har for eksempel blitt argumentert for at tid – uten å være personifisert – er protagonist i *To the Lighthouse*, spesielt med utgangspunkt i bokas ene del, «Time Passes» (Sheehan, 2014, 47). Om *The Autobiography of Alice B. Toklas* er det fristende å påstå at den virkelige protagonisten verken er Stein eller Toklas, men selvbioografien selv. Det virker plausibelt å si om konseptuell litteratur at konseptet kan være verkets protagonist, så lenge det både er det primære undersøkelsesobjekt eller -subjekt og verkets primære narrative drivkraft.

Selvsagt finnes det eksempler hvor et verk har mer enn én protagonist, blant annet i romaner som veksler synspunkt mellom flere karakterer, men «protagonist» refererer

vanligvis til én spesifikk person som har en spesiell, prioritert rolle i et verk. Protagonen, selv om hen primært er forbundet med det menneskelige, er et litterært knutepunkt og en drivkraft, et av romanens viktigste virkemidler. Forklaringen på at protagonistbegrepet både er knyttet til identitet og kan brukes om et apersonlig konsept som tid, er at det skjuler to separate signifikater. Det første er *et leseridentifikasjons-, empati- eller sympatisentrum*: nødvendigvis menneskelig (altså potensielt personifisert eller besjelt), men ikke nødvendigvis enestående i sin posisjon. Dette er sterkt assosiert med romanen, til tross for at begrepet har sitt utgangspunkt i det greske dramaet. En roman *behøver* ikke, selv om den nesten alltid har det, en slik protagonist. Det andre er *verkets sterkeste handlende kraft eller handlingsdriver*: ikke nødvendigvis menneskelig, ikke nødvendigvis rasjonelt, men nødvendigvis enestående i sin posisjon. At protagonisten er enestående, må ikke forveksles med at den er verkets eneste virkelige handlende kraft, det betyr ikke en gang nødvendigvis at den er betydelig sterkere enn andre krefter. Denne typen protagonist finnes i alle litterære verk, ikke bare i romanen. Det som forbinder de to typene protagonist, er at de begge er viktige drivkrefter for romanen, i tillegg til at deres kriker og kroker undersøkes svært inngående, implisitt eller eksplisitt, og at denne undersøkelsen er en av romanens viktigste komponenter. Den andre kan sies å være avledet av, og er egentlig en metaforisering av, den første.

Innenfor romansens rammer er det, etter mitt skjønn, relativt uproblematisk å kalle Geryon enestående protagonist i betydningen tekstens primære *selv*. Romanen følger Geryon gjennom hans barndoms-, tenårings- og tidlige voksenår, og har mange av dannelsesromanens trekk. Geryons modning og utvikling er helt sentral i fremstillingen. Det er i praksis Geryon som driver romanen – uansett om fremdriften er Geryons eller eksterne krefters fortjeneste, ligger leserens empati og interesse primært hos Geryon. Det kommer av at han ikke fremstår absolutt statisk og låst, men i stand til å vokse, å såres, å elske, å lære. Spørsmålet om hvem som innehar protagonistrollen i *Red* som helhet, er mer komplisert enn innenfor romanen. Er Geryon virkelig grunnen til at Carson innleder med et essay om forskjellen mellom Homer og Stesikhoros? Er han mer sentral enn Stesikhoros (og potensielt Stein) i det avsluttende intervjuet? Er han en viktig årsak til inkluderingen av Stesikhoros' palinodi? Til det absurde, ulogiske resonnementet om hvorvidt Stesikhoros ble blindet av Helena? Tvert imot trer en konkurrent frem i helhetsbildet av *Red*: Stesikhoros, Geryons viktigste arvegrunnlag og mannen som figurerer i alle verkets resterende tekster. Slik jeg ser det, finnes det to overordnede måter å lese *Red*: En hvor man ser parateksten i lys av romanen, og en hvor man ser romanen i lys av parateksten. Med førstnevnte mener jeg en lesning hvor Geryon er verkets sentrum og jakter sin agens i posisjonen mellom de litterære fremstillingene og

tradisjonene som truer med å binde ham. Med sistnevnte mener jeg en lesning hvor det som kan kalles verkets perifere tekster – og deres talere – virkelig trer inn i forgrunnen. Det er her grunnlaget for å kunne påstå at Stesikhoros kan være *Reds* personprotagonist, ligger – her hvor Geryon primært fungerer som et utvidet eksempel på agensen til paratekstens talere, konglomeratselvbiografen. I møtet med dem står Geryon i fare for å reduseres til et objekt, et hjelpeløst offer for strømmingene og påvirkningene som finnes i og rundt myten hans. Det ligger imidlertid et følelsesproblem her, basert på at romansen er så dominerende i lengde og at Geryon er en mye tydeligere karakter enn Stesikhoros: Hvilken leser opplever under lesningen av *Red* at hen i større grad følger Stesikhoros enn Geryon? Geryon lever på en måte Stesikhoros ikke gjør det, Geryon *griper* leseren på en måte Stesikhoros ikke kan. Det kan være fordi Stesikhoros eksisterer innenfor sjangre som er tydelig fiktive, men som utgir seg for å beskrive virkeligheten direkte. Geryon, derimot, er grunnleggende og gjennomsyret fiktiv, som sine verdener, og uten friksjonen mellom fiksjon og fakta er han lettere å akseptere. «Up against another human being one's own *procedures* take on definition» (42) (min kursivering), lyder en av *Reds* tangoer. Ikke grenser eller form, men prosedyrer: handlinger, vaner. Man kan ikke være protagonist i et vakuum, en protagonist må ha et rom å handle i, hindringer og påvirkninger og rom for vekst.

Stuart Murray siterer fra og reflekterer over Carsons *Eros the Bittersweet* (1986): «Words become unbound, freed from their rules and released to their own desires, exhibiting their own agency. As Carson writes in her first book, *Eros the Bittersweet*: 'Desire moves. Eros is a verb'» (Murray 2005, 107). Carson er opptatt av erotikkens aktive egenskaper, og i *Red* ligger eros først i kjernen av myteforvandlingen, tar over for mytens kulminasjon i død. Siden ligger eros i det som presenterer seg som mytens ende: i valmuescenen. Men begjæret strekker seg utenfor det seksuelle, til det som mer generelt kan kalles en slags livskraft: «I like the feeling of words doing / as they *want* to do» (3) (min kursivering), som Carson introduksjonsvis siterer Stein. *Red* viser, gjennom å løsne kategorier og sammenstille kontrasterende elementer, nettopp språkets, sjangerens, forfatterens, kulturens, fortellerens eros – deres bevegelser mot hverandre, utenfor seg selv, i den retningen deres spesifikke kontekst fordrer, eller bare: i den retningen de ønsker å flyte.

For å avslutte med enda en undergraving, vender jeg tilbake til spørsmålet om hva som skjer dersom *Red* klassifiseres som en roman. Et romanpreget rom kan tilby fornyelse, og dermed handlingsrom, til tidligere fastnede sjangere, skal vi tro Bakhtin. Dersom *Red* virkelig fullstendig kan defineres som en roman, kan det imidlertid også uttrykke at den tilsynelatende sjanger- og språkfriheten nettopp *er* kun tilsynelatende. Det gjelder verkets resterende sjangre,

men det gjelder også Geryon. Det som tilsynelatende gir ham agens i Carsons gjenfortelling, altså det som gjør det mulig å bryte med mytefortellingen, er utviklingspotensialet den romanpregede formen tilbyr ham. I en pessimistisk lesning kan Geryons utviklingspotensial *reduseres til* påvirkningen fra en ny sjanger, nemlig romanen. Problematiseringen vokser ut av innledningsessayets Baudrillard-sitat, som insinuerer at den språklige friheten Stesikhoros virker å skape, kun er en illusjon, og i virkeligheten ikke annet enn et nytt tegnsystem. «Consumption is not a passion for substances but a passion for the code» (4). Romanen kan potensielt også representere et slikt system. Som Stesikhoros' epitetbruk er dens konvensjoner vanskeligere å oppdage, den spenner videre og mer uoversiktlig, men det betyr ikke at det ikke finnes mekanismer, verdier og paradigmer som styrer dens villskap. Det er dermed ikke klart om *Reds* språk, sjangere og personer virkelig, til tross for at det fremstår slik, kan leve utenfor «the code», altså: virkelig bevege seg som de ønsker og som de må, etter sin egen interne logikk.

Terskelfenomenenes dominans i *Autobiography of Red* har blitt tydelig i løpet av oppgaven. En tekst som domineres av terskelkronotopen, *krisens kronotop*, høres ut som en intens tekst. *Autobiography of Red* er virkelig en utfordring for en leser som søker fotfeste i verkets interne logikk. Jeg har argumentert for at fotografiet skaper temporale rifter i romansen, men også at språket selv, spesielt i form av de arkaiske epitetene, har samme tidsforstyrrende, tidsoverlappende konsekvens. Sjangermangfoldet og sørger dessuten for at *Red* ikke bare består av flere sammenfildrede tidslag, men også flere samtidig pågående sjangre. Mer bestemt overlappes romanen i parateksten med en rekke andre sjangre, og det gjør at den, til tross for at den kan kalles overordnet, aldri er klar og avklart, aldri entydig. Om noe, synes den heller å fungere som et uroelement, et middel for fordreining av og rot til mistenksomhet mot de resterende sjangrene. Den lar aldri deres sjangeruttrykk stå uforstyrret og uproblematisert. *Autobiography of Red* består på ingen måte av én stor terskel, men en mengde små og mellomstore: overganger, transformasjoner, brudd, overlappinger. Innenfor dette landskapet skulle man tro det er duket for sjangernes, språkets og subjektens selvundersøkelse. Som en av romansens undertitler lyder: «Up against another human being one's own procedures take on definition» (42). I møtet med andre agenter, utfordres det man trodde var ens begrensninger og absolutte karaktertrekk. Leserens forventning til hvert enkelt elements utforming og logikk blir åpnere innenfor rammene Carson skaper i *Red*, dersom man aksepterer at det ikke finnes klare skillelinjer eller rene elementer. Ja, det er en avskrekkende åpenhet. Ja, det er en frigjørende og for alltid tvetydig åpenhet.

6 En avslutning

i: I believe our time is up

s: Thank you for this and for everything (149)

Hvordan konkluderer man egentlig om sjangernes rolle i en bok som *Autobiography of Red*? Boka er en slags roman, men ikke helt en roman. Den er en slags selvbiografi, men ikke helt en selvbiografi. Den presenterer fotografier som ikke helt treffende kan beskrives som fotografier og oversettelser som ikke helt treffende kan beskrives som oversettelser. Er det nytteløst å forsøke å få en viss klarhet i *Autobiography of Red*s sjangere?

Jeg svarer naturligvis nei. Målet med denne oppgaven var aldri å avsløre *Autobiography of Red*s sanne sjanger, men å ta Carson på alvor i hennes bruk av sjangerbetegnelser og avklare hvilken betydning de har for verket. Sjangermangfoldet, i tillegg til stemme- og språkmangfoldet, gjør *Autobiography of Red* til en svært rik og kompleks tekst. Carson finner en måte å erkjenne konvensjonene og kulturen som er med på å skape verket og samtidig tøyse disse konvensjonene til sitt bristepunkt. Hun gjør det ved å filtrere dem gjennom hverandre, og, ikke minst, gjennom henne selv. Ingen skal være i tvil om at hun ikke legger frem noen endelig, objektiv sannhet.

Geryon er på et vis et offer for verkets sjanger-, stemme- og språkfrihet. Det mangfoldige forståelsesgrunnlaget han gis av sine forfattere, er nettopp årsaken til hans fremmedgjøring og isolasjon. Romanens påvirkning gjør imidlertid at han muligens endelig kan innta en subjektposisjon innenfor sin fortelling. Carsons Geryon er en mangefasettert litterær person i stadig utvikling. Sammensmeltingen av mytiske og romanpregede elementer i romanen, understreker dessuten hvor viktig kontekst er for hvordan et uttrykk utfolder seg. Geryons dødsskjebne har, frem til romanen, fremstått som uunngåelig. Under innflytelse fra romanen, mer spesifikt dannelsesromanen, forandrer den plutselig karakter. Ikke bare fordi kulminasjonen i død blir til en kulminasjon i erotikk, men også fordi Geryon får flere forsøk til å gjennomleve og arbeide seg forbi myten. Innenfor romanen er det mest interessante ved myten nemlig utfordringen den utgjør for Geryon, og potensialet for utvikling og modning den tilbyr ham. Det som gjør en utfordring interessant, er muligheten som finnes for at den kan mestres. Myten, filtrert gjennom romanformen, viser at selv skjebnen er relativ. Det må imidlertid aldri forveksles med at den ikke er betydningsfull.

7 Litteraturliste

- Apollodorus Atheniensis (2008) *The Library of Greek Mythology*. Oversatt fra gresk av Hard, R. Oxford: Oxford University Press [oppr. tittel *Bibliotheca*]
- Bakhtin, M.M. (1981) *The Dialogic Imagination*. Holquist, M. (red.) Oversatt fra russisk av Emerson, C. og Holquist, M. Austin: University of Texas Press [1975]
- Barros, C.A. (1999) Getting Modern: The Autobiography of Alice B. Toklas. I: *Biography*, 22(2), s. 177-208. University of Hawai'i Press. Internett: <<https://doi.org/10.1353/bio.2010.0227>> 15.06.19
- Barthes, R. (2001). *Det lyse rommet: tanker om fotografiet*. Oversatt fra fransk av Stene-Johansen, K. Oslo: Pax forlag [oppr. tittel *La Chambre Claire. Note sur la photographie*, 1980]
- Benjamin, W. (2012) The Translator's Task. I: Venuti, L. (red.) *The Translation Studies Reader*. Oversatt fra tysk av Rendall, S. London: Routledge, s. 75-83 [oppr. tittel *Die Aufgabe des Übersetzers*, 1923]
- Bowra, C.M. (1963) Some Characteristics of Literary Epic. I: *From Virgil to Milton*. London: Macmillan, s. 1-32 [1945]
- Carson, A. (1999) *Autobiography of Red*. New York: Vintage books [1998]
- (1994) The Autobiography of Red. I: *Columbia: A Journal of Literature and Art*. 22, s. 30-43. Internett: <<https://www-jstor-org.ezproxy.uio.no/stable/42745307>> 08.08.19
- (1995) *Glass, Irony & God*. New York: New Directions Books
- (2002) Introduction. I: *If Not, Winter: Fragments of Sappho*. New York: Vintage Books, s. ix-xiii
- (2000) *Plainwater*. New York: Vintage Books [1995]
- (2013) *red doc*>. New York: Vintage Books
- Cervantes Saavedra, M.de. (1995) *Don Quijote. Den skarpsindige adelsmand Don Quijote av La Mancha*. Oversatt fra spansk av Kjær, N. og Grønvold, M. Oslo: Gyldendal [oppr. tittel *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15]
- Curtis, P. (2011) *Stesichoros's Geryoneis*. Leiden: Brill
- D'Agata, J. (1997) A ___ with Anne Carson. I: *The Iowa Review*, 27(2), s. 1-22. Internett: <<https://doi.org/10.17077/0021-065X.4868>> 23.03.19
- Dante Alighieri (2000) *Den guddommelege komedie*. Oversatt fra italiensk av Ulleland, M. Oslo: Gyldendal [oppr. tittel *Commedia*, ca. 1320]
- Davenport, G. (1995) Introduction. I: *Glass, Irony & God*. New York: New Directions Books, s. vii-x
- Davies, M. (1988) Stesichorus' Geryoneis and Its Folk-Tale Origins. I: *The Classical Quarterly*, 38(2), s. 277-290. Cambridge University Press. Internett: <<https://www.jstor.org/stable/638978>> 22.01.19

- De Man, P. (1979) *Autobiography as De-facement*. I: *MLN*, 94(5), s. 919-930. The Johns Hopkins University Press. Internett: <<https://www.jstor.org/stable/2906560>> 15.06.19
- Diodorus Siculus (1961) *Diodorus of Sicily: In Twelve Volumes: II. Books II (continued) 35-IV, 58*. Oversatt fra gresk av Oldfather, C.H. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press [oppr. tittel *Bibliotheca Historica*]
- Ducasse, S. (2007) *Metaphor as Self-Discovery in Anne Carson's Autobiography of Red: A Novel in Verse*. I: *E-rea*, 5(1), s. 78-84. Internett: <<http://journals.openedition.org/erea/190>> 25.08.19
- Eisenfeld, H. (2018) *Geryon the Hero, Herakles the God*. I: *Journal of Hellenic Studies*, 138, s. 80–99. Internett: <<https://doi-org.ezproxy.uio.no/10.1017/S007542691800006X>> 22.01.19
- Fisher, J. (2015) *Anne Carson's stereoscopic poetics*. I: Wilkinson, J.M. (red.) *Anne Carson. Ecstatic Lyre*. Ann Arbor: University of Michigan press, s. 10-16
- Genette, G. (1997) *Paratexts: Thresholds of Literary Interpretation*. Oversatt fra fransk av Lewin, J.E. Cambridge: Cambridge University Press [oppr. tittel *Seuils*, 1987]
- Georgis, D. (2014) *Discarded Histories and Queer Affects in Anne Carson's Autobiography of Red*. I: *Studies in Gender and Sexuality*, 15(2), s. 154-166. Internett: <<https://www-tandfonline-com.ezproxy.uio.no/doi/pdf/10.1080/15240657.2014.911054?needAccess=true>> 09.09.19
- Hall, E. (2009) *The Autobiography of the Western Subject: Carson's Geryon*. I: Harrison, S.J. (red.) *Living Classics*. Oxford University Press, 2009, upaginert. Internett: <<https://intranet.royalholloway.ac.uk/crgr/documents/pdf/papers/carson.pdf>> 23.03.19
- Halliday, M. (1999) *Autobiography of Red: A Novel in Verse*. I: *Chicago Review*, 45(2), upaginert. Internett: <<https://link-gale-com.ezproxy.uio.no/apps/doc/A55541626/LitRC?u=oslo&sid=LitRC&xid=2a8a0f94>> 08.09.19
- Henriksen, L. (2005) *The Verse Novel as a Hybrid Genre. Monstrous Bodies in Anne Carson's Autobiography of Red and Les Murray's Fredy Neptune*. I: *Belgian journal of English language and literatures*, 3, s. 35-47. Ghent: Academia Press
- Hjorth, B. (2014) *We're Standing in/the Nick of Time: The Temporality of Translation in Anne Carson's Antigone*. I: *Performance Research*, 19(3), s. 135-139. Internett: <<https://doi-org.ezproxy.uio.no/10.1080/13528165.2014.935178>> 14.08.19
- Holquist, M. (1981) *Glossary*. I: Holquist, M. (red.) *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, s. 423-434
- (1981) *Introduction*. I: Holquist, M. (red.) *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, s. xv-xxxiv
- Homer (1994) *Iliaden*. Oversatt fra gresk av Østbye, P. Aschehoug, Oslo
- (1975) *Odyseen*. Oversatt fra gresk av Østbye, P. Gyldendal, Oslo
- Hunter, R. (2012) *Plato and the Traditions of Ancient Literature: The Silent Stream*. Cambridge: Cambridge University Press

- (2015) Sweet Stesichorus: Theocritus 18 and the *Helen* revisited. I: Finglass, P. og Kelly, A. (red.) *Stesichorus in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 145-163
- Kelly, A. (2015) Stesichorus' Homer. I: Finglass, P. og Kelly, A. (red.) *Stesichorus in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 21-44
- Lejeune, P. (1989) *On Autobiography*. Oversatt fra fransk av Leary, K. Minneapolis: University of Minnesota Press [1975-86]
- Lothe, J., Refsum, C. og Solberg, U. (1998) Roman. I: *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, s. 217-219 [1997]
- McCallum, E.L. (2007) Toward a Photography of Love: The Tain of the Photograph in Anne Carson's *Autobiography of Red*. I: *Postmodern Culture*, 17(3), upaginert. Johns Hopkins university press. Internett: <<https://muse-jhu-edu.ezproxy.uio.no/article/230401>> 23.06.19
- Merleau-Ponty, M. (1964) *The Primacy of Perception*. Edie, J.M. (red.) Oversatt fra fransk av Cobb, W. Northwestern University Press [1947-64]
- (1962) *Phenomenology of Perception*. Oversatt fra fransk av Smith, C. London: Routledge and Kegan Paul [Oppr. tittel *Phénoménologie de la perception*, 1945]
- Miller, G. (2011) 'Shifting ground': breaking (from) Baudrillard's 'Code' in *Autobiography of Red*. I: *Canadian Literature*, 210-211, upaginert. Internett: <<http://link.galegroup.com.ezproxy.uio.no/apps/doc/A291497875/LitRC?u=oslo&sid=LitRC&xid=b57cc557>> 14.06.19
- Murray, S.J. (2005) The Autobiographical Self: Phenomenology and the Limits of Narrative Self-Possession in Anne Carson's *Autobiography of Red*. I: *ESC: English Studies in Canada*, 31(3), s. 101-122. Internett: <<https://link-gale-com.ezproxy.uio.no/apps/doc/A169595741/LitRC?u=oslo&sid=LitRC&xid=8bc112>> 10.03.19
- Palinode (2012) I: Birch, D. og Hooper, K. (red.): *The Concise Oxford Companion to English Literature*. Oxford: Oxford University Press. Internett: <<https://www-oxfordreference-com.ezproxy.uio.no/view/10.1093/acref/9780199608218.001.0001/acref-9780199608218-e-5701>> 10.09.19
- Platon (1962) *Elskoven og sjelen. Faidros*. Oversatt av Wyller, E.A. Oslo: Aschehoug [oppr. tittel *Faidros, ca. 370 f.Kr.*]
- Rae, I. (2008) *From Cohen to Carson. The Poet's Novel in Canada*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press
- Rozokoki, A. (2009) Some New Thoughts on Stesichorus' Geryoneis. I: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 168, s. 3-18. Internett: <<https://www.jstor.org/stable/20756622>> 25.03.19
- Schade, G. (2015) Stesichorus' readers: From Pierre de Ronsard to Anne Carson. I: Finglass, P og Kelly, A. (red.) *Stesichorus in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 164-185
- Segal, C. (1985) Archaic Choral Lyric. I: Easterling, P.E. og Knox, B.M.W. (red.) *The Cambridge History of Classical Literature*, vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press, s. 165-201

- Sheehan, P. (2014) Time as Protagonist in *To the Lighthouse*. I: Pease, A. (red.) *The Cambridge Companion to To the Lighthouse*. Cambridge: Cambridge University Press. Internett: <<https://doi-org.ezproxy.uio.no/10.1017/CCO9781107280342.006>> 22.05.19
- Sontag, S. (2002) *On Photography*. London: Penguin Books [1977]
- (2003) *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador
- Stein, G. (2001) *The Autobiography of Alice B. Toklas*. London: Penguin Books [1933]
- Stesikhoros (2018) *Geryoneis* [utdrag]. I: Geryon the Hero, Herakles the God. I: *Journal of Hellenic Studies*, 138, s. 80–99. Oversatt fra gresk av Eisenfeld, H. Internett: <<https://doi-org.ezproxy.uio.no/10.1017/S007542691800006X>> 22.01.19
- (2011) Stesichoros' *Geryoneis*. I: *Stesichoros's Geryoneis*. Oversatt av Curtis, P. Leiden: Brill, s. 69-96