

Lunds universitet  
Litteraturvetenskapliga institutionen  
C-uppsats  
HT 2000  
Handledare: Claes-Göran Holmberg

Tomas Lundén

## **SKRIVANDE SOM HANDLING**

**Paul Austers roman *Leviathan***

**mellan språkspel och mimesis**

## Innehållsförteckning

1. Inledning .....	1
1.1. Syfte och metod .....	3
1.2. Handlingen i <i>Leviathan</i> .....	5
2. Ground Work - poststrukturalismens språkuppfattning.....	7
3. Berättandet i <i>Leviathan</i> som en kritik av mimesis.....	8
3.1. Berättaren Peter Aaron, ”sanningen” och ”verkligheten” .....	8
3.2. Slutet och frågan om ”closure” .....	13
4. Skrivande och handling - Benjamin Sachs .....	15
4.1. Sökandet efter helhet.....	15
4.2. Helhet eller illusion - något om tolkningen av Sachs .....	22
5. Skrivande som handling - Peter Aaron .....	24
5.1. Språket och dubbelgångarmotivet.....	25
5.2. Mellan språkspel och mimesis - <i>Wiederholung</i> .....	27
5.3. Subjekt, språk och värld i <i>City of Glass</i> .....	28
5.4. Subjekt, språk och värld i <i>The Locked Room</i> .....	30
5.5. Subjekt, språk och värld i <i>Leviathan</i> .....	33
5.6. Skrivandet som handling.....	35
6. Sammanfattning .....	37
Litteraturförteckning .....	39

# 1. Inledning

Denna uppsats skall behandla Paul Austers roman *Leviathan* (1992).<sup>1</sup> Auster är som författare förknippad med begreppet postmodernism, vilket är ett mångtydigt och svåröverskådligt begrepp. Det är dock svårt att undvika när man skall skriva om Auster och kommer att finnas med även här. Dennis Barone karakteriserar Austers skrivande i sitt förord till essäsamlingen *Beyond the Red Notebook*: "[...] he has synthesized interrogations of postmodern subjectivities, explications of premodern moral causality, and a sufficient realism."<sup>2</sup> Tre olika kategorier förs här in angående Auster: det *postmoderna*, det *premoderna* och det *realistiska*. Vad det premoderna egentligen innebär tänker jag inte gå in på (Barone identifierar det med frågor kring moral), men det postmoderna, eller snarare det postmodernistiska, och det realistiska är kategorier som är av betydelse för min uppsats.

Det är intressant att notera att det finns en mindre diskussion kring i hur hög grad Auster kan betecknas som postmodernist, i förhållande till realist. Barone tar upp detta och exemplifierar med några kritikers uppfattning av Austers genombrottsverk *The New York Trilogy*: "If McPherson considers Auster's work to preserve 'the traditional notion of referentiality', Birkerts and Bawer criticize it for not being referential enough."<sup>3</sup> Vad det rör sig om är alltså frågan om litteraturens (språkets) referentialitet, dvs dess förmåga att ge en sann representation av verkligheten. Patricia Merivale diskuterar i en artikel som behandlar ett par essäsamlingar om Auster, bland annat just *Beyond the Red Notebook* och en fransk volym, vad hon kallar "the 'is-he-or-isn't-he postmodern' debate."<sup>4</sup> Merivale pekar på att det långt ifrån råder någon enighet i detta och att hur man ser på saken förmodligen har mer att göra med ens syn på postmodernismen än ens syn på Auster.<sup>5</sup> Men hon framhåller att de franska kritikerna tycks luta mer åt att tona ned de postmodernistiska dragen hos honom än de amerikanska (hon citerar Annick Duperray: "Auster's fiction only seems to be postmodern"<sup>6</sup>). Sedan sammanfattar Merivale:

Those who think that Auster *is* postmodern use the term to beg other questions and assume rather than demonstrate continuities in his work. Collectively, they fail to notice that, if he is, he is now less so than he was; those who think he isn't have instantly deprived American

---

<sup>1</sup> Paul Auster, *Leviathan*. London/Boston: Faber & Faber 1992.

<sup>2</sup> Dennis Barone, "Introduction: Paul Auster and the Postmodern American Novel", *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster* (ed. D. Barone). Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1995. 5f.

<sup>3</sup> a.a.: 6.

<sup>4</sup> Patricia Merivale, "The Austerized Version", *Contemporary Literature* 38:1 (1997). 195.

<sup>5</sup> a.a.: 195.

<sup>6</sup> a.a.: 195. Det är Merivales egen översättning från franskan.

literature of its premier fabulator and, by this (largely ethical) criterion, virtually of any postmodernism at all.<sup>7</sup>

Merivale vill uppenbarligen lägga något i båda vågskålarna. Visst är Auster postmodernistisk, men inte lika mycket *nu* (läs 1997, då artikeln publicerades) som *då* (läs vid tiden för *The New York Trilogy*, publicerad 1985-86).<sup>8</sup> Härigenom påvisar hon även en utvecklingslinje eller rörelse i Austers författarskap som tar vägen bort från det postmodernistiska, men till vad, kan man fråga?<sup>9</sup> Realism? Jag får väl redan här påpeka att denna uppsats knappast ämnar lösa frågan, men jag har ändå velat framhålla problematiken, som är grundläggande för syftet i min uppsats.

Linda Hutcheon menar i *A Poetics of Postmodernism* att postmodernistisk litteratur, eller "historiographic metafiction" som hon kallar det, tar upp olika frågor:

[...] issues such as those of narrative form, of intertextuality, of strategies of representation, of the role of language, of the relation between historical fact and experiential event, and, in general, of the epistemological and ontological consequences of the act of rendering problematic that which was once taken for granted by historiography - and literature.<sup>10</sup>

Sålunda vill postmodernistisk litteratur ifrågasätta eller problematisera olika litterära strategier som annars tas för givna inom en realistisk diskurs. Av de hos Hutcheon angivna frågorna kommer jag att i denna uppsats beröra berättarformen, språkets roll och, mer övergripande, frågor som har med representationen och referentialiteten att göra, dvs den litterära textens förhållande till (och framställning av) verkligheten. För att förtydliga kan vi se på ett par ytterligare definitioner, uttryckta av John Mepham: "[...] it should 'problematise reality', 'unsettle the reader's sense of reality' [...]."<sup>11</sup> Vidare praktiseras ofta textmässiga strategier "designed to foreground the textuality of the fiction ('metafictional' strategies), to force constant reinterpretation by 'reframing', or to generate multiple ontologies, a plurality of

---

<sup>7</sup> a.a.: 195.

<sup>8</sup> För att klargöra kronologin i Austers romanutgivning: *The New York Trilogy* (*City of Glass; Ghosts; The Locked Room*) 1985-86, *In the Country of Last Things* 1987, *Moon Palace* 1989, *The Music of Chance* 1990, *Leviathan* 1992. Efter *Leviathan*, som denna studie gäller, har i skrivande stund två romaner utkommit, *Mr Ver-tigo* 1994 och *Timbuktu* 1999.

<sup>9</sup> Det frågar även Merivale. När hon diskuterar en studie av Stephen Bernstein om *The Locked Room* skriver hon att dennes studie "perhaps implies Auster's subsequent trajectory away from the trilogy's unabashed self-reflexivity, but to what?" Merivale: 194. Merivale menar att just denna fråga blivit alltför lite uppmärksam i litteraturen om Auster. "Only [Stephen] Akey notes that Auster is writing *differently* these days [...]." a.a.: 196.

<sup>10</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988). New York/London: Routledge 1996. xii.

<sup>11</sup> John Mepham, "Narratives of Postmodernism", *Postmodernism and Contemporary Fiction* (ed. E. J. Smyth). London : B.T. Batsford 1991. 138. Mepham citerar här Patricia Waugh.

worlds.”<sup>12</sup> Metafiktion, att texten framhåller sin status som text, snarare än som en representation av en yttre verklighet, är som Mepham påpekar ett vanligt grepp.

Att jag har valt just *Leviathan* av Austers romaner beror på att jag vid en första läsning fann romanen på flera sätt väldigt lik *The New York Trilogy* och ändå klart annorlunda, mer realistisk om man så vill. Detta var något jag ville undersöka närmare. Arthur Saltzman har noterat om *Leviathan*: ”The irony is that *Leviathan* is ostensibly Auster’s most realistic novel, yet it is here that the question of what constitutes reality is rendered more subtle instead of extinguished.”<sup>13</sup>

### **1.1. Syfte och metod**

Syftet med föreliggande uppsats är att analysera Paul Austers roman *Leviathan* och visa hur den är ett försök att överbrygga klyftan mellan postmodernismens *språkspel* och realismens *mimesis*. Min utgångspunkt är att romanen befinner sig mellan dessa två poler. Termen språkspel är sprungen ur den poststrukturalistiska (eller dekonstruktivistiska) uppfattningen om språket som ett ”spel” utan direkt förbindelse med den empiriska verkligheten. Språket är oåterkalleligen kluvet från världen. Jag kommer att närmare redogöra för denna teori i avsnitt 2 nedan. Som en motpol till detta ställer jag mimesistanken, dvs i Brenda Marshalls definition tanken att ”there is a real world directly apprehensible by our consciousness, and through our language we are able to represent the truth of that world.”<sup>14</sup> Enligt denna representationsteori är det alltså möjligt för språket att fullständigt framställa en objektiv, sann verklighet.<sup>15</sup>

Det första jag gör efter teorigenomgången är att analysera berättandet i romanen för att påvisa hur det kan sägas vara en poststrukturalistisk kritik av mimesis, och att romanen trots att

---

<sup>12</sup> a.a.: 138.

<sup>13</sup> Arthur Saltzman, ”*Leviathan*: Post Hoc Harmonies”, *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster* (ed. D. Barone). Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1995. 162.

<sup>14</sup> Brenda K. Marshall, *Teaching the Postmodern. Fiction and Theory*. New York/London: Routledge 1992. 49.

<sup>15</sup> Här bör påpekas att mimesisbegreppet förvisso är mer komplicerat än så. Arne Melberg påvisar att det ligger i begreppet både en *likhet* och en *skillnad*, och att det är just likhetsteorin som traditionellt framhävs, ända sedan Platon och Aristoteles: ”I alla varianter, tolkningar och översättningar av *mimesis* bevaras sen föreställningen om litteraturspråket som en mer eller mindre välliknande bild av / avbildning av / framställning av det som språket egentligen handlar om och refererar till. Och detta kan gott kallas för likhetens och avbildningens estetik.” Arne Melberg, *Mimesis - en repetition*. Stockholm/Stehag: Symposium 1992. 55. Den skillnad Melberg talar om har att göra med att han läser begreppet som ”en temporal term i repetitiv regi” (a.a.: 5) där han betonar ”differensen, brottet och den återtagande förnyelsens motrörelse [...]” (a.a.: 55). Genom denna fokusering kan Melberg läsa både Jacques Derridas och Paul de Mans dekonstruktion som delar i en utveckling av mimesisbegreppet, snarare än som en kritik av det. Jag, som i sällskap med t ex Brenda Marshall (se Marshall, kap 2) kommer att läsa Derridas idéer som en kritik av mimesis, ansluter mig dock till likhetsteorin, där mimesis är förknippad med en traditionell realism. Det bör dock uppmärksammas att det även finns differentieringar inom likhetsetetiken, alltså på vilket sätt litteraturspråket kan sägas framställa (eller avbilda, ge en bild av, spegla) verkligheten, vilket också

den kan ses som kanske Austers mest realistiska ändock är kvar i en postmodernistisk diskurs (avsnitt 3). Därefter kommer jag utifrån de två polerna ta upp en tematik i romanen som rör frågan om skrivande kontra aktivt handlande i samhället/verkligheten (avsnitt 4). Jag analyserar då huvudpersonen Benjamin Sachs existentiella sökande. Sachs är en författare som slutar skriva och i jakt på en meningsfull existens blir en terroristisk aktivist. De två polerna kan på detta plan, handlingsplanet, sägas vara närvarande i överförd bemärkelse. Spelet som upplevelsen av en postmodern värld utan centrum där sprickan mellan ideal och verklighet tycks oöverbinnerlig. Den andra polen av sann representation består i sökandet efter en absolut identitet och existens i en fullt läsbar verklighet. Frågan rör här skrivandets och handlandets roll till sökandet. En central aspekt blir hur vi ska tolka Sachs, vars liv och handlingar blir märkbart dubbeltydiga.

Slutligen kommer jag att återvända till romanens berättare (och författare i fiktionen) Peter Aaron och berättarprocessen (avsnitt 5). Här är det tänkt att de två polerna gestaltas i båda bemärkelserna, som språkspel/mimesis och som tematiken kring skrivande och handlande. Frågan är här: kan Austers roman sägas peka på en väg där texten inte fastnar i det språkspel där referenten, förbindelsen till verkligheten, övergivits, men samtidigt inte förs i hamn som en traditionell realism. På vilket sätt görs detta i så fall? En relaterad följdfråga blir om man på denna nivå, genom berättaren Aaron, kan undvika den splittring mellan skrivande och handling som tycks vara Sachs öde. Kort sagt, kan skrivandet vara en reell handling i världen? I detta avsnitt kommer jämförelser med Austers tidigare romaner *City of Glass* och *The Locked Room* att göras (båda romanerna ingår i *The New York Trilogy*<sup>16</sup>), för att tydliggöra skillnader vad gäller språket, subjektet och förhållandet till erfarenhetsvärlden. Vad jag tittar på där är framför allt språksynen och dess följder, vilka tar sig uttryck i bland annat dubbelgångsarmotivet och temat om det paradisiska språket.

I detta avsnitt stödjer jag mig till stor del på den tyske litteraturforskaren Martin Klepper och dennes studie i amerikansk postmodernism *Pynchon, Auster, DeLillo*.<sup>17</sup> Klepper ställer frågan: "Folgt auf die Dekonstruktion eine Rekonstruktion?"<sup>18</sup> ["Följer det på dekonstruktionen en rekonstruktion?"]<sup>19</sup> Han ser litteraturhistorien som en dialektisk process där litteraturen reagerar på konventioner och förväntningshorisonter och skapar konstgrepp som modifierar

---

framgår av citatet från Melberg ovan. För mitt syfte är det inte nödvändigt att utreda dessa distinktioner, utan jag nöjer mig med den grundläggande epistemologiska definition av mimesis som framlagts.

<sup>16</sup> Paul Auster, *The New York Trilogy* (1985-86). Harmondsworth: Penguin 1990.

<sup>17</sup> Martin Klepper, *Pynchon, Auster, DeLillo. Die amerikanische Postmoderne zwischen Spiel und Rekonstruktion*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 1996.

<sup>18</sup> a.a.: 10.

<sup>19</sup> Min egen översättning. Alla citat från Klepper översätter jag löpande i texten för att underlätta läsvänligheten.

och förändrar dessa förväntningar. Detta leder till nya förväntningshorisonter och i sin tur nya reaktioner i ständig dynamik. Sålunda har den tidiga postmodernismen (hos Klepper det amerikanska 1960-talet) reagerat på en modernistisk förväntningshorisont, varvid sedan en tidig-postmodernistisk förväntningshorisont uppstått. I reaktion härpå har en *rekonstruktiv* postmodernistisk litteratur framkommit.<sup>20</sup> Denna litteratur vill inte återvända till en traditionell realism, utan förblir postmodernistisk, men vill på något sätt arbeta sig ur den tidiga postmodernismens ”zerspielenden Ästhetik”<sup>21</sup> [ung. ”söndrande speleestetik”].

Damit ändert sich aber auch die Wirkungsrichtung, die Funktion der postmodernen Romane - vom befreienden und problematisierenden Spiel, das kritisieren will und Kreativität freisetzen, bewegen sie sich zu einer komplexen und suchenden Rekonstruktion hin, die Antworten geben könnte auf die Frage, die Huysen am Ende seines Postmoderne-Buch stellte: ”Whither Postmodernism?” [...] und damit auch auf die Frage nach Handlungsperspektiven [...]

[Därmed förändras även den postmodernistiska romanens verkningsriktning, dess funktion - från befriande och problematiserande spel, som vill kritisera och frigöra kreativitet, rör den sig bort mot en komplex och sökande rekonstruktion, som skulle kunna ge svar på frågan, som Huysen ställde i slutet av sin bok om postmodernismen: ”Varthän postmodernism?” /.../ och därmed även frågan om handlingsperspektiv /.../]

Det är alltså denna rörelse Klepper vill klargöra genom att studera Thomas Pynchons, Paul Austers och Don DeLillos författarskap. Hos Auster spårar han en utveckling, en framställning av olika medvetandestadier i romanerna *The New York Trilogy*, *Moon Palace*, *The Music of Chance* och *Leviathan*.<sup>23</sup>

Ett sista påpekande: i uppsatsen hänvisar jag till primärtexten *Leviathan* med sidhänvisning direkt efter citat eller referat.

## **1.2. Handlingen i *Leviathan***

I *Leviathan* sitter författaren Peter Aaron och skriver berättelsen om sin vän Benjamin Sachs, som nyligen dött. Aaron påbörjar skrivandet den 4 juli 1990 och avslutar det två månader senare (1 resp. 242). Den berättade tiden i romanen sträcker sig från 1975, då Aaron och Sachs först träffas, fram till det narrativa ögonblicket, vilket alltså är från juli till september 1990. Vissa undantag finns, Aaron återberättar även en del episoder från Sachs barndom och ung-

---

<sup>20</sup> Klepper: 74f.

<sup>21</sup> a.a.: 59.

<sup>22</sup> a.a.: 59. Den bok av Andreas Huysen Klepper hänvisar till är *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (1986).

<sup>23</sup> Klepper: 249.

dom innan de kände varandra, samt en del saker från sin egen studenttid, som går längre bakåt i tiden. Berättandet sker alltså i jag-form.

I stora drag kan boken sägas skildra Aarons och Sachs vänskap och Sachs väg från ett liv som relativt framgångsrik författare till en tillvaro som underjordisk anarkistisk terrorist, i folkmun känd som "The Phantom of Liberty" (dock en mild form av terrorism, Sachs spränger upp små kopior av Frihetsgudinnan på offentliga platser runtom i USA, utan att skada människor). Man skulle kunna säga att Sachs är en skrivande man som tappar tilltron till ordens förmåga att förändra saker, och övergår till aktiv handling i protest mot det politiska klimatet i Ronald Reagans 1980-tal.

Aarons berättelse är ett komplext nät av händelser och personer som förbinds, skiljs åt och förbinds igen i märkliga mönster som tycks både slumpartade och ödesbestämda på samma gång.<sup>24</sup> Det är knappast möjligt att här återge några detaljer i skeendet. Två saker vill jag dock ta upp vad gäller Sachs livsbana. Det är två händelser som drabbar honom hårt. Den första är att han faller från en brandstege under nationaldagsfirandet 1986, vilket nästan dödar honom och blir ett slags vändpunkt. Den andra händelsen är än allvarligare. Genom olyckliga omständigheter blir Sachs tvungen att döda en man vid namn Reed Dimaggio i självförsvar. Denne visar sig ha varit en anarkistisk terrorist och det är delvis av skuld känslor för sitt dåd som Sachs beslutar sig för att fullfölja Dimaggios gärning. Han övertar också i andra aspekter mannens liv, när han söker upp den dödes ex-fru Lillian Stern, för att på något sätt sona sitt brott, vilket dock leder till att de har en kärleksaffär med varann.

Berättelsen slutar med Sachs död, han spränger sig själv i luften ute på landsbygden när han håller på att bygga en bomb. Sachs död är som sagt även berättelsens startpunkt, det är den händelse som får Aaron att börja skriva. Sålunda är romanen cirkelkomponerad.

De viktigaste karaktärerna, förutom Aaron och Sachs, är tre kvinnor. Ovan nämnda Lillian Stern (som berättaren Aaron aldrig träffar), Maria Turner, vän till Lillian, tillika en gemensam vän till Aaron och Sachs, som är ett slags konceptkonstnär vars projekt ofta rör sig i gränslandet mellan fiktion och verklighet, samt slutligen Sachs fru, och sedermera ex-fru, Fanny.

---

<sup>24</sup>Charles Baxter beskriver det såhär: "[...]Paul Auster's stories[...] all have something of an aftermath feeling: the gods have done their work, someone has put some design into play, and we are here, wandering around, doing our best to construe what that design might be and how we fit into it." Charles Baxter, "The Bureau of Missing Persons: Notes on Paul Auster's Fiction", *The Review of Contemporary Fiction* 14:1 (1994). 42.



## 2. Ground Work - poststrukturalismens språkuppfattning

Poststrukturalismen utgår från strukturalismen, som i sin tur utgår från Saussures lingvistik. För Saussure är språket ett system av tecken. Detta språkssystem har inte någon direkt förbindelse med verkligheten, betydelser uppstår inte därför att tecknet refererar till ett ting i verkligheten. I stället uppstår betydelser i språket genom tecknens relation till varandra, i de skillnader som finns dem emellan.<sup>25</sup>

Saussure, och strukturalisterna, gör också ytterligare en distinktion vad gäller tecknet. Med Brenda Marshalls ord:

In the traditional empiricist mode, the thing thought about is the material referent and the thing to think of the referent by is the sign. For the structuralist, the idea or concept is the thing thought about (the signified) and the thing to think the signified by is the signifier. This distinction between the signified and the referent is crucial, for, in fact, there is no need to discuss the referent at all within Saussure's system. It is the (arbitrary) relationship between signifier and signified in language which encapsulates meaning. When meaning is defined as difference, the referent is replaced by the signified. What is needed for meaning is the concept or idea or possibility of the thing rather than the thing itself.<sup>26</sup>

Med andra ord skiljs alltså tecknet från referenten (som görs onödig) och delas även upp i två kategorier, "signifier" och "signified", eller på svenska *signifikant* och *signifikat*.

Inom poststrukturalismen är det kritiken av centrum och framläggandet av begreppet spel som är de viktigaste tankegångarna när man kritiserar strukturalismen. Det är Jacques Derrida som i uppsatsen "Struktur, tecken och spel i humanvetenskapernas diskurs" påvisar att varje struktur har "givits ett centrum, genom att den relaterats till en närvaropunkt, ett fixerat ursprung."<sup>27</sup> Detta "centrum", denna "närvaro", är i själva verket en implicit metafysik inom strukturalismen vilket alltså är målet för Derridas kritik. Centrum har under olika tider och i varierande sammanhang fått olika namn ("essens, existens, substans, subjekt [...] transcendens, medvetande, Gud, människa etc"<sup>28</sup>). Sålunda "måste strukturbegreppets hela historia [...] tänkas som en serie substitutioner av centrum för centrum, som en kedja av bestämningar av centrum."<sup>29</sup> Enligt Derrida har detta centrum (eller som han också säger, "transcendentalt

---

<sup>25</sup> A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg, H. Skei, *En introduktion till den moderna litteraturteori*. Stockholm/Stehag: Symposion 1997. 65f.

<sup>26</sup> Marshall: 27f.

<sup>27</sup> Jacques Derrida, "Struktur, tecken och spel i humanvetenskapernas diskurs", *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del 2* (red. C. Entzenberg & C. Hansson). Lund: Studentlitteratur 1991. 389.

<sup>28</sup> a.a.: 391.

<sup>29</sup> a.a.: 390.

signifikat”<sup>30</sup>) dock aldrig existerat, utan bara varit en funktion ”för ett slags icke-plats där teckensubstitutioner sätts i spel i all oändlighet.”<sup>31</sup>

Uppfattningen om tecknets spel är viktig och är ett utvidgande av strukturalismens tankegångar. Även om ett visst mått av spel försiggår inom strukturens helhet, dess system av skillnader, så är det ett slutet system som bestäms av centrumet och syftar till en stängning av möjligheterna, ”closure”. Spelet begränsas.<sup>32</sup> Men enligt Derridas decentrerade tänkande om spelet finns alltså inte något ursprung, något mål, någon punkt utanför diskursen varur man kan fastställa en absolut kontroll eller mening. Vad som finns är en ständig rörelse mellan signifikanter och signifikaten blir hela tiden själva signifikanter som pekar vidare mot något annat. En oavbruten signifikationsprocess där diskursen präglas av öppenhet och obestämbarhet.

För läsandet och tolkandet av litterära texter får naturligtvis en dylik syn på språket sina följder. Bland annat riktas härigenom en kritik mot realismens mimesistanke, som den definierades ovan (s. 3). Enligt denna tanke går det att återge ett ting eller en mening som *närvaro* genom orden, en sann bild av verkligheten kan vara närvarande i språket (tecknet). Som vi har sett presenterar redan strukturalismen en kritik av denna representationsteori genom att man onödiggjort tecknets referent, dvs dess förbindelse till verkligheten, och i stället lokaliserar språkets meningsskapande instans till skillnader inom dess egen struktur. Poststrukturalismen radikaliserar ytterligare kritiken av mimesis, eftersom här ges inte ens språket (tecknet) självt en stabil karaktär. Som Arne Melberg uttrycker det: ”[...] det finns ingen instans ´utanför texten´ som kan avgöra textens innebörd. Inte heller *i* texten finns någon privilegierat stabil instans: i stället är det skillnaden, förskjutningen, upprepningen, ersättningen som skapar mening.”<sup>33</sup>

### **3. Berättandet i *Leviathan* som en kritik av mimesis**

#### **3.1. Berättaren Peter Aaron, ”sanningen” och ”verkligheten”**

Brenda K. Marshall analyserar i sin bok *Teaching the Postmodern* J.M. Coetzees roman *Foe* utifrån en poststrukturalistisk kritik av mimesis.<sup>34</sup> Möjligheten att skriva den sanna historien

---

<sup>30</sup> a.a.: 391.

<sup>31</sup> a.a.: 391.

<sup>32</sup> a.a.: 389.

<sup>33</sup> Kittang m fl: 71.

<sup>34</sup> Marshall: kap 2.

om en person är bland annat vad som tematiseras, och problematiseras, i Coetzees roman, "the relationship between the stories told and 'reality' or 'truth'."<sup>35</sup> Detsamma skulle kunna sägas om Austers roman. Jag ska här ta upp några avsnitt som aktualiserar och problematiserar "sanningen" i relation till berättandet.

Romanen inleds alltså med att berättaren Peter Aaron den 4 juli 1990 påbörjar historien om sin vän Ben Sachs. Aaron har några dagar tidigare genom en tidningsnotis fått reda på att Sachs har dött genom att av misstag spränga sig själv i luften. Kroppen är visserligen ännu oidentifierad, men Aaron har goda skäl att anta att den döde verkligen är Sachs, bland annat därför att FBI kommer på besök efter att ha funnit Aarons telefonnummer i den dödes plånbok. Aaron avslöjar dock inget för FBI och läsaren får lite svävande veta att Sachs, under sitt sista möte med Aaron ett år tidigare, verkat vara i trubbel och att bomber hade nämnts i deras samtal (1f).

Anledningen till att Aaron nu skriver om Sachs är att han vill "explain who he was and give the true story [...]"(2). Denna sanna historia kontrasteras mot vad som kommer att komma ut i offentligheten: "[...] all sorts of lies are going to be told, ugly distortions will circulate in the newspapers and magazines [...]"(2). Sålunda påvisas här att Aarons berättelse om Sachs inte är den enda. Den påstås visserligen vara den sanna, men icke desto mindre presenteras läsaren ett möjligt alternativ, offentlighetens.

Något längre fram, efter att ha beskrivit sitt och Sachs första möte, börjar Aaron dock att göra en del reservationer vad gäller möjligheten att berätta sanningen:

[...] I have nothing to rely on but my own memories. I'm not saying that these memories should be doubted, that there is anything false or tainted about the things I do know about Sachs, but I don't want to present this book as something it's not. There is nothing definitive about it. [...] I don't claim to have more than a partial understanding of who he was. I want to tell the truth about him, [...] but I can't dismiss the possibility that I'm wrong, that the truth is quite different from what I imagine it to be.(22)

Aaron framhåller att det faktiskt finns en möjlighet att han har fel om Sachs. "These kinds of partial observations are subject to any number of errors and misreadings [...]"(29f), säger han efter att ha relaterat Sachs beteende på en familjemiddag. Han berättar några anekdoter som Sachs själv berättat för honom och tillägger: "[...] but as I repeat his comments now, I realize that they could have been entirely false"(31). På grund av att Aaron måste arbeta fort, för att bli klar med sin historia innan myndigheterna blir klar med sin utredning, har han inte tid att

---

<sup>35</sup> a.a.: 51f.

närmare undersöka luckorna i Sachs förflutna. "If the circumstances were different, [...] I would make an effort to fill in as many blanks as I could"(22).

Här har en problematisering av möjligheten att berätta sanningen om Sachs börjat. Det är inte längre enbart offentlighetens alternativa historia som är en "motbild" för Aaron. Själva objektet för hans berättelse, Sachs själv, har sidor och dimensioner som är oåtkomliga för honom. Alternativet att sanningen kan vara något helt annat än vad han själv tror har framkommit och Aaron måste erkänna sitt begränsade perspektiv som berättare.

Vid flera tillfällen i romanen sätts begreppet sanning på spel. Ett sådant tillfälle är när Aaron av Sachs fru Fanny får reda på att Sachs är notoriskt otrogen, något han inte vetat om sin vän. När Aaron talar med Sachs om saken har denne dock en annan syn på saken. Han menar att de kvinnohistorier Fanny har berättat om för Aaron bara är påhittade: "I tell her stories. It's part of a game we play. I make up stories about my imaginary conquests, and Fanny listens. It excites her. Words have power, after all"(95).

Aaron begrundar vad han har fått veta av både Fanny och Sachs och reflekterar kring hur han ska förhålla sig till deras olika versioner:

Fanny had told me one thing, Sachs had told me another, and as soon as I accepted one story, I would have to reject the other. There wasn't any alternative. They had presented me with two versions of the truth, two separate and distinct realities, and no amount of pushing and shoving could ever bring them together. I understood that, and yet at the same time I realized that both stories had convinced me.[...] both Fanny and Ben had been telling me the truth. The truth as they saw it, perhaps, but nevertheless the truth. Neither one of them had been out to deceive me; neither one had intentionally lied. In other words, there was no universal truth. Not for them, not for anyone else.(98)

Det finns ingen universell sanning. I detta kan man säga att grunden för en sann representation av verkligheten klart försvåras, för att inte säga omöjliggörs. Det poängteras ytterligare genom det faktum att Aaron inte bringar samman de två versionerna i en syntes, en "kompromissversion", utan han accepterar diskrepansen, *samtidigt* som han accepterar båda versionernas sanningsvärde.

Jag ska härnäst ta upp en sekvens som innefattar Maria Turner, Aarons och Sachs väninna, konceptkonstnären. Marias projekt är ofta märkliga iscensättningar där en klar gräns mellan konst och verklighet inte går att fastställa. Hon talar här med Aaron om hur Sachs uppfattat hennes verk:

What he [Sachs] especially seemed to like was the combination of documentary and play, the objectification of inner states. He understood that all my pieces were stories, and even

if they were true stories, they were also invented. Or even if they were invented, they were also true. (127f)

Till exempel går en del av hennes projekt ut på att följa efter främlingar på gatan, fotografera dem i smyg och skriva små fiktiva biografier om dem, utifrån vad hon har observerat av deras liv (62). I ett annat projekt agerar hon tvärtom, hon hyr en privatdetektiv som ska följa efter henne själv och dokumentera hennes förehavanden (63). När hon studerar dokumentationen om sig själv så känner hon sig ”as if she had become a stranger, as if she had been turned into an imaginary being” (63). Det är tydligt att Marias projekt är små versioner av Aarons eget skrivprojekt, att de ställer en del av de frågor som romanen i sin helhet ställer: var går gränsen mellan fiktion och verklighet? Kan vi veta något om en människa förutom det vi faktiskt observerar? Och även det vi kan observera, är det egentligen vetenskap, är det verklighet? Detta sista blir klart problematiserat i en sekvens i romanen där alla tre, Aaron, Sachs och Maria agerar.

Det gäller perioden strax efter Sachs fall från brandstegen, då han återhämtar sig och umgås mycket med Maria Turner. Aaron vet först ingenting om deras umgänge, han noterar bara att Sachs efter fallet har börjat förändras. Han slutar skriva och tycks, enligt Aaron, vara plågad av tvivel och självanklagelser, vara i allmänt dåligt psykiskt skick (123). Sachs låter klippa av sitt långa hår och rakar av sig det skägg han haft i årtal, vilket får honom att se ut ”like an altogether different person”(124). Denna handling ser Aaron som ett uttryck för Sachs psykiska förfall: ”A man is free to choose how he looks, but in Sachs’s case I felt it was a particularly violent and aggressive act, almost a form of self-mutilation”(124). Aaron tror att Sachs gjort det för att ären han fått av fallet ska synas för världen. ”Unless I’ve seriously misunderstood him, I think that’s why Sachs changed his appearance. He wanted to display his wounds, to announce to the world that these scars were what defined him now [...]”(125).

En tid efteråt får Aaron syn på Sachs på gatan och bestämmer sig för att följa efter honom för att se vad han tar sig för när han inte längre arbetar. Aaron vill se om Sachs gör något som tyder på att han mår bra, att Aaron inte behöver oroa sig. ”I was looking for something hopeful, some glimmer of optimism [...]”(125). Men det Aaron ser gör honom bekymrad:

But two hours went by, and nothing happened. Sachs wandered around the streets like a lost soul, [...] never seeming to care where he was. He gave coins to beggars. He stopped to light a fresh cigarette every ten or twelve blocks. [...] He paused in front of an electronics store window. [...] I found it all so bleak, so depressing, so tragic [...].(125f)

Denna tolkning av skeendet får Aaron modifiera när han av Maria Turner långt senare får reda på att både klippningen och gatuvandringen var del av ett projekt som hon arbetade på tillsammans med Sachs, kallat "Thursdays with Ben"(128). Det förändrar Aarons syn på episoderna. Klippningen och rakningen gjordes på Marias initiativ och ett foto av den färdigklippte Sachs visar honom "grinning into the camera like one of those slick hairdo boys you see on barbershop walls. I found it a nice touch. Not only was it funny in itself, but it proved that Sachs was able to enjoy the fun"(129). Att det nu var en snarast komisk handling skiljer sig ju ganska radikalt från Aarons tidigare uppfattning, att det var en "violent and aggressive act." Här sker en omtolkning av inte bara Sachs, utan läsaren får också anledning att ifrågasätta berättaren själv, Aaron. Han sade ju angående klippningen att Aaron gjorde det för att visa sina ärr, "Unless I've seriously misunderstood him [...]" (125). Nu har det ju visat sig att klippningen var något helt annat, innebär det då att Aaron faktiskt har missförstått Sachs? Och i hur hög grad? Har han missförstått Sachs här, kan han naturligtvis ha gjort det även i andra situationer.

Likaså var Sachs gatuvandring en del av projektet. Maria följde nämligen även hon efter Sachs och fotograferade honom, något de hade kommit överens om. Aaron såg inte Maria, men hon hade sett honom följa efter Sachs. Dock lyckades hon inte fånga Aaron på bild: "[...]I had been following him from too far away for her to catch us in the same shot"(129).

Även här får nu denna kunskap Aaron att omvärdera vad han sett: "Maria had been there as well, and what I had taken as conclusive evidence of my friend's misery was in fact no more than a charade, a little bit of play-acting, a silly reenactment of Spy versus Spy"(129). Om Sachs säger Aaron: "[...] I realized there were no simple solutions. I had underestimated him, and the story of those months was finally much more complicated than I had allowed myself to believe"(129).

En till synes enkel episod ur verkligheten har visat sig vara en svårtolkad situation. Var det som Aaron såg "verklighet" eller "fiktion"? Marias projekt är "fiktion", men är samtidigt närmare "verkligheten" (det som faktiskt ägde rum) och vad Aaron först upplevde som "verklighet" visade sig vara "fiktion" skapad av honom själv.

John Mepham skriver om ett typiskt drag i den postmodernistiska litteraturen, som förefaller kunna gälla för denna sekvens:

[...] postmodernist fiction postulates a plurality of discursive contexts or frames, within which even the seemingly most reliable and stable unities take on a shifting, disturbingly plural aspect.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Mepham: 145.

Man kan sålunda se episoden som ett exempel på ett språkspel i rörelse, i Derridas mening. ”Frånvaron av ett transcendentalt signifikat utvidgar betydelsens fält och spel i oändlighet”, skriver Derrida.<sup>37</sup> Aarons ord, signifikanten, vill i sin första tolkning fånga Sachs och dennes handlingar som ett ”transcendentalt signifikat”, alltså som en person innehållande en essens och mening som är fullständigt åtkomliga och återgivningsbara. Upptäckten att Sachs handlingar, det som Aaron baserat den mening han läst in i Sachs på, var ett skådespel upplöser Sachs som ”transcendentalt signifikat”. Projektet självt kan inte sägas vara ett sådant, för Marias projekt är ”stories” som både är sanna och fiktiva, utan någon stabil essentiell grund. Projektet är en signifikant, som pekar vidare mot någon annan möjlig betydelse, vilken den nu kan vara. Varken Aaron, Sachs eller Maria är här en instans varur en fixerad mening kan härledas. Det finns ju inte heller någon allvetande berättare som kan styra och kontrollera texten i någon bestämd riktning. Det är då språket blir ett spel i ständig rörelse. ”Language becomes a slippage from signifier to signifier, rather than from signifier to absolute signified.”<sup>38</sup>

Aarons kamp för att kunna berätta så sanningsenligt som möjligt om sin vän stöter ideligen på nya hinder. En stor del av hans berättelse grundas på andrahands-information från vänner och bekanta, och på motstridiga versioner av händelser (t ex Sachs flera olika versioner och Marias version om hur Sachs föll från brandstegen, 110-122). Det är en teknik som naturligtvis kan vara givande när det gäller att problematisera textens förmåga att framställa verkligheten. Men det är värt att notera att Aaron framhärdar i sin gärning, han ger inte upp, som Denis Barone påpekar med en paradox: ”The truth shifts with every few pages, and yet Aaron tells it - even if he must lie to do so.”<sup>39</sup>

### **3.2. Slutet och frågan om ”closure”**

Poststrukturalismens tanke om språket som ett öppet, ändlöst spel får rimligen konsekvenser för hur en litterär text slutar. Mot slutet av romanen sitter Aaron och Maria Turner och pratar om Sachs och vad han gjort den sista tiden i sitt liv (237-239). Inte oväntat har de information som talar emot varandra på olika punkter. Bland annat får vi veta att Lillian Sterns ex-man Reed Dimaggio, som Sachs dödade, möjligen inte var anarkist, utan tvärtom en dubbelagent som arbetade för den amerikanska regeringen. Vi får också motsägelsefulla uppgifter kring

---

<sup>37</sup> Derrida: 391.

<sup>38</sup> Marshall: 69.

<sup>39</sup> Barone: 19.

Sachs förhållande med Lillian, uppgifter som kastar en liten skugga över Sachs karaktär. Men allt detta förblir oklart, höljt i dunkel. Vi vet inte om Sachs ljugit för Aaron, Dimaggio ljugit för Lillian, Lillian ljugit för Maria, om Maria ljuger för Aaron, eller om alla har talat sanning, som det hette tidigare i romanen: "The truth as they saw it [...]"(98).

Den nytillkomna informationen är ett exempel på hur en text som inte har en stabil meningsskapande instans undviker "closure", det överblickbara och kontrollerade slutet: "[...]when each signified becomes, in turn, a signifier, when the system refuses to be closed, then having more information does not necessarily assure one of fewer and clearer answers."<sup>40</sup> Detta är något vi sett t ex i sekvensen som beskrevs ovan i avsnitt 3.1. Aaron presenterar en händelse ur en synvinkel och sedan ur en annan, med mer information, och betydelsen, meningen, multipliceras och sprids ut snarare än den fokuseras och blir tydlig.

Som en slutknorr har vi sedan textens beskrivning av sin egen tillkomst. Aaron har skrivit boken i en kapplöpning med tiden, den tid det skulle ta för FBI att ta reda på vem mannen som sprängde sig själv till döds var. Aaron vet att han måste vara klar när de kommer tillbaka till honom, för att kunna lämna sin version av Sachs liv till dem.

Han började med att skriva ett kort utkast av "the barest essentials"(243). Sedan gick han tillbaka till början och fyllde i luckor och utökade kapitlen till mer än den dubbla ursprungslängden. Hans plan var att upprepa denna metod så länge han kunde, att gå från början till slut och fylla i luckor, successivt öka bokens längd, sätta in mer material för varje gång, "and to keep at it until I felt there was nothing left to say. Theoretically, the process could have continued for months, perhaps even for years [...]"(243). Men efter två månader har FBI löst fallet, och  $\frac{3}{4}$  in i den andra utkastomgången tvingas Aaron att sluta skriva. Han är då i mitten av det fjärde kapitlet och som Dennis Barone noterar är det sista och femte kapitlet det klart kortaste i boken eftersom Aaron inte hann utöka det.<sup>41</sup> "The book is over now because the case is over"(243), konstaterar Aaron.

Denna metodbeskrivning framhäver att processen kunde ha pågått i flera år, att berättelsen teoretiskt sett inte har något slut. Att Aaron tvingas sluta skriva på grund av yttre omständigheter är ett erkännande av att varje historias slut är godtyckligt. I den traditionella mimetisk-realistiska romanen finns (för att generalisera något) ofta en vilja att föra berättelsen till ett överblickbart och alltförklarande slut. Mot detta ställer en text som *Leviathan* tanken om öppenhet och oändlighet i språket.

---

<sup>40</sup> Marshall: 46.

<sup>41</sup> Barone: 23.



Vad man genom beskrivningen av skrivprocessen ytterligare kan fundera över, är det faktum att Aaron med all sannolikhet äger mer information än det han hann lämna åt oss, eftersom han hade tänkt fortsätta skriva ett bra tag. Men det spelar i själva verket ingen roll, för en av tankarna i romanen är att vetenskap, eller verklighet, inte är något absolut. Mer information om något hade, som vi har sett, inte nödvändigtvis lett till mer kunskap om eller förståelse av Sachs. Snarare kan det leda till än mer gåtor och ambivalens. Någon ”essens” av vad verkligheten är går inte att komma åt, det existerar inte, utan enligt poststrukturalismen är verkligheten språket, signifikanterna, som oupphörligt sprids och förökas i ett oändligt och mångtydigt, dock långt ifrån betydelselöst, spel.

## 4. Skrivande och handling - Benjamin Sachs

### 4.1. Sökandet efter helhet

Martin Klepper skriver om ett centralt tema hos Auster:

Das Schreiben ist eine Existenzfrage in Austers Romanen, nicht nur materiell (fast alle Protagonisten sind Schriftsteller), sondern auch psychisch, denn der Prozeß des Erzählens *bedeutet und behindert, sichert und gefährdet* zugleich die Identitätsfindung, die Konstitution des eigenen Ichs als Einheit.<sup>42</sup>

[Skrivandet är en existensfråga i Austers romaner, inte bara materiellt (nästan alla protagonister är författare), utan också psykiskt, eftersom berättarprocessen på samma gång *innebär och förhindrar, tryggar och äventyrar* finandet av identiteten, konstituerandet av det egna jaget som en enhet.]

Klepper menar vidare att berättandet hos Auster tar formen av en ”quest”, ett slags sekulärt Graalsökande.<sup>43</sup> I *Leviathan* är både berättaren Peter Aaron och vännen han skriver om författare. Som vi har sett i föregående avsnitt söker Aaron efter orsaker och motiv till Sachs handlingar, efter något som ska förklara allting, att med Norma Rowens ord angående Peter Stillman i *City of Glass*, ”come up with the correct text of reality.”<sup>44</sup> Detta är precis vad som problematiseras i berättandet, vilket vi har observerat.

---

<sup>42</sup> Klepper: 250f.

<sup>43</sup> Klepper: 251.

<sup>44</sup> Norma Rowen, ”The Detective in Search of the Lost Tongue of Adam: Paul Auster’s *City of Glass*”, *Critique* 32:4 (1991). 232.

Benjamin Sachs är även han på en liknande ”quest”. ”Sachs is presented throughout the novel as someone who relentlessly asks why, [...] who attempts to piece things together into a whole”, skriver Linda Fleck.<sup>45</sup>

Sachs är en författare som i början av sin bana har lätt för att skriva. Aaron beskriver hans förhållningssätt till språket, och jämför med sitt eget:

[...] the words always seemed to be there for him, as if he had found a secret passageway that ran straight from his head to the tips of his fingers. [...] Words and things matched up for him, whereas for me they are constantly breaking apart, flying off in a hundred different directions. I spend most of my time picking up the pieces and gluing them back together, but Sachs never had to stumble around like that, hunting through garbage dumps and trash bins, wondering if he hadn't fit the wrong pieces next to each other. (49)

Skillnaden i relationen till orden är slående och snarast ett eko från *City of Glass*. Aarons liknelse, att han letar efter trasiga ord i soptunnor för att klistra ihop dem igen, är som en karakteristik av språkforskaren Peter Stillmans vandringar runt New Yorks gator i nämnda roman.<sup>46</sup> Sachs oskuldsfulla förhållande till språket kan å sin sida föra tankarna till ”the prelapsarian language”, det paradisiska språk som ska ha talats i Eden före syndafallet, där ord och ting stod i fullständig överensstämmelse med varandra. Detta är ett explicit tema i *City of Glass*<sup>47</sup>, men det finns en relation till denna idé även i *Leviathan*. Mer om detta dock i uppsatsens nästa del.

Vi får vidare veta att Sachs förhöll sig till språket ”like a prodigious child playing with his toys” (50), vilket indikerar att hans tillstånd är något som, liksom barndomen, måste upphöra. En illusion han förr eller senare kommer att vakna upp ur.

Som person framställs Sachs dubbeltydigt, för att inte säga motsägelsefullt. Aarons första intryck är genomsyrat av just dubbelheten:

There was no question that he cut an odd figure - towering there in his moth-eaten coat with a New York Knicks baseball cap perched on his head [...]. He looked like someone with a bad toothache, I thought, or else like some half-starved Russian soldier stranded on the outskirts of Stalingrad. These two images came to me in rapid succession, the first one comic, the second one forlorn. (11f)

Det amerikanska och det ryska (på sin fars sida är Sachs av rysk-judisk börd, 24f), det komiska och det tragiska. Redan här indikeras en dubbeltydighet i hur vi ska läsa Sachs, och histori-

---

<sup>45</sup> Linda L. Fleck, “From Metonymy to Metaphor: Paul Auster’s *Leviathan*”, *Critique* 39:3 (1998). 262.

<sup>46</sup> Se Auster, *The New York Trilogy*: 72f, 92ff. I fortsättningen förkortas boken *NYT* i noterna. Aarons språkbeskrivning faller ju också väl in med den poststrukturalistiska språkuppfattning vi har redogjort för.

<sup>47</sup> Se t ex Rowen: 225.

en om honom. Denna tolkningsfråga återkommer jag till i avsnitt 4.2. nedan. Vi får vidare veta att Sachs ”was both a Jew and a Catholic, which meant that he was neither one nor the other” (25), och Sachs och Aarons första möte slutar i ordentlig berusning, varvid Aaron bokstavligen börjar se dubbelt: ”Whenever I looked at Sachs, there were two of him. [---] Sachs had turned into a man with two heads and two mouths [...]” (22).

Även hans personliga egenskaper tycks märkligt tvåhövdade, som Arthur Saltzman har noterat:

He is simultaneously - and these adjectives are applied on a single page of the novel - sweet-tempered and gentle, yet rigidly dogmatic and prone to fits of rage; jaunty and good-humored, yet intolerant and scornful; peevish and embattled, yet large-spirited and cunning [...].<sup>48</sup>

Sachs har som ung skrivit en roman, *The New Colossus*, vars titel är tagen från den välkända dikt av Emma Lazarus som är inskriven på Frihetsgudinnan i New York.<sup>49</sup> Han har när han träffar Aaron distanserat sig från sin roman, som han kallar ”Too literary, too full of its own cleverness” (19). Nu har han slutat skriva skönlitteratur och försörjer sig genom att skriva essäer och artiklar i skilda ämnen (48). Hans väg från en man av ord till en man av handling sker genom en serie slumpartade incidenter, varav vilka två är i sig själva allvarliga och livsavgörande. Den första är en olycka som Sachs råkar ut för under en fest. Det är på nationaldagen den 4 juli 1986, då även 100-årsminnet av uppförandet av Frihetsgudinnan firades. Frihetsgudinnan har personlig symbolisk betydelse för Sachs, sedan han som sexåring besökte den med sin mor, vilket resulterade i att hon drabbades av svindel och trodde att hon skulle falla (32-36). ”I learned that freedom can be dangerous”, säger Sachs om upplevelsen (35).

Moderns imaginära fall drabbar sonen på riktigt. Sachs faller från en brandstege på fjärde våningen på festen och detta fall är början på hans andra liv (106f). Mark Osteen skriver: ”As he falls, Sachs feels a powerful conviction that he is dead; indeed, although he survives physically, he dies spiritually.”<sup>50</sup> Denna andliga död kan också uttryckas som att Sachs nu blir medveten om sprickan mellan ideal och verklighet, det liv han hittills levt i ordens tjänst och världen utanför. Han säger till Aaron efter olyckan: ”I want to end the life I’ve been living up to now. I want everything to change. [---] The idea of writing disgusts me. It doesn’t mean a goddamned thing to me anymore. [---] The days of being a shadow are over. I’ve got to step into the real world now and do something” (122).

---

<sup>48</sup> Saltzman: 164.

<sup>49</sup> Mark Osteen, ”Phantoms of Liberty: The Secret Lives of *Leviathan*”, *The Review of Contemporary Fiction* 14:1 (1994). 90.

Skrivandet sätts här av Sachs i opposition mot att verka i världen. Att skriva är att vara överklig, en skugga snarare än en människa. Resten av hans levnad blir nu ett sökande efter något absolut, en obetingad existens och fullständig identitet, eller ett "transcendentalt signifikat", för att använda Derridas term. Martin Klepper uttrycker det såhär: "Ein weiterer Charakter Austers geht auf die Suche nach einer Therapie, die Gedanken und Handeln, Spiel und Welt in Einklang bringen Kann."<sup>51</sup> ["Ytterligare en av Austers karaktärer går ut i sökandet efter en terapi, som kan bringa tankarna och handlandet, spelet och världen samman i harmoni"].

Tiden går, Sachs slutar arbeta och blir närmast en dagdrivare: "[...] to see him suddenly without that work made him seem like a man who had no life. He was adrift, floating in a sea of undifferentiated days"(124). Det är under denna period han umgås med Maria Turner, så som skildrats i avsnitt 3 om berättandet. Det är symptomatiskt att Sachs och Maria blir vänner. Hon är ju en performance-konstnär som iscensätter sitt eget liv som konst, löser upp gränsen mellan fiktion och verklighet och tycks representera det postmoderna, slumpmässiga och tillfälliga, den värld av spel där Sachs befinner sig. "Everything was play for Maria, a call to constant invention [...]"(77), menar Aaron.

Sachs börjar under en separation från sin hustru Fanny trots allt att skriva på en ny roman. Han sitter i det hus ute på landet i Vermont, där Aaron nu sitter och författar den historia vi läser (137). Sachs roman, vilken han aldrig avslutar, har namnet *Leviathan* och Aaron har tagit namnet till sin egen bok: "To mark what will never exist, I have given my book the same title that Sachs was planning to use for his: *Leviathan*"(142).

Man kan säga att Sachs gör ett sista försök att bringa helhet i sitt liv genom skrivandet. Det speglas i titeln. Leviatan kommer från hebreiskans "leviath", som betyder "What is joined or tied together."<sup>52</sup>, något som fogas samman. Det ironiska är förstås att Sachs roman förblir i fragment. Vi får aldrig veta något om innehållet i den, bara att Aaron anser att det kunde ha blivit "a great and memorable book"(142).

Vad som sker är att Sachs återigen råkar ut för något oförutsett som får katastrofala följder. När han en dag tar en paus i arbetet på sin roman blir han vittne till ett mord på en liten skogsväg. I ett försök att rädda offret slår han själv ihjäl mördaren (147-153). Han grips av

---

<sup>50</sup> a.a.: 89.

<sup>51</sup> Klepper: 312.

<sup>52</sup> Osteen: 87. Termen Leviatan betecknar ursprungligen namnet på ett sjöodjur i Jobs bok i Bibeln (Job kap 3, 40, 41). 1600-talsfilosofen Thomas Hobbes tog namnet som term för "suveränen", den absoluta, odelbara, enväldshärskande regeringsmakten, i sin bok om politisk filosofi betitlad *Leviathan* (1651). *Filosoflexikonet* (red. P. Lübcke). Stockholm: Forum 1991. 233. I relation härtill finns sannolikt möjlighet att närmare undersöka det politiska och anarkistiska temat (och intertexten) i Austers roman.

panik och flyr i mördarens bil till Maria Turner i New York (155-159). "Sachs was falling apart, and once the words started coming out of his mouth, once he started listening to himself describe the things he had done, he was seized by revulsion"(161). Sachs upplever äckel inför sin oförmåga att kontrollera verkligheten. Han erfar "wie hoffnungslos er der Wirklichkeit hinterherläuft. [---] Sein Denken und Handeln scheint dem Zufall der Welt hilflos ausgeliefert."<sup>53</sup> ["hur hopplöst han springer efter verkligheten. /---/ Hans tankar och handlingar tycks vara hjälplöst utlämnade åt världens tillfälligheter."]

Detta blir slutet för Sachs som författare. Han skriver inget mer efter denna händelse. När det visar sig att mannen han dödat, Reed Dimaggio, varit en bekant till Maria, och tidigare gift med hennes väninna Lillian Stern beslutar sig Sachs för att åka till Lillian i Kalifornien för att försöka sona sitt brott (167). Han har funnit 160 000 dollar i Dimaggios väska (samt material för att tillverka en bomb) (157) och hans plan är att ge Lillian pengarna:

Not just the money - but the money as a token of everything he had to give, his entire soul.  
[---] Dimaggio had taken a life; he had taken Dimaggio's life. Now it was his turn, now his life had to be taken from him. That was the inner law [...]. (167)

Att göra en lag av det till synes slumpmässiga. Både Arthur Saltzman och Linda Fleck uppmärksammar detta i romanen. För att världens tillfälligheter inte ska göra individen till enbart ett offer för en serie meningslösa händelser, måste slumpen göras om till nödvändighet. Saltzman: "The trick is to discover the opportunities that chance provides and transform them [...] into a calling."<sup>54</sup> Lillian och hennes (och Dimaggios) dotter symboliserar för Sachs "the attempt to surrender himself to a system and thereby stem the tide of contingency."<sup>55</sup> I romanen uttrycks det såhär:

[...] he understood that the nightmare coincidence was in fact a solution, an opportunity in the shape of a miracle. The essential thing was to accept the uncanniness of the event - not to deny it, but to embrace it, to breathe it into himself as a sustaining force.(167)

Detta är precis vad Linda Fleck talar om i sin essä om *Leviathan*. Hon skiljer mellan två figurer i romanen, den metonymiska och den metaforiska, och gör utifrån dessa troper två väldigt olika läsningar. Den metonymiska figuren är en av "contiguity and contingency, of displace-

---

<sup>53</sup> Klepper: 313.

<sup>54</sup> Saltzman: 168.

<sup>55</sup> a.a.: 169.

ment and difference.”<sup>56</sup> I denna läsning fokuserar Fleck på det tillfälliga och uppsplittrande, den postmodernistiska diskursen, medan i den metaforiska framhålls förening, identitet och helhet.<sup>57</sup> Det är tydligt att det här finns en nära relation till Kleppers tes om en rekonstruktiv postmodernism, samt de två poler som är utgångspunkt för denna uppsats.

Fleck relaterar de två figurerna till just slump respektive nödvändighet: ”when the contingent is turned into the necessary, we have moved from the world of metonymy to that of metaphor, with its ‘inference of identity and totality’.”<sup>58</sup> Sachs blir då ”the consummate metaphorical man”, i sin jakt på helhet och identitet.<sup>59</sup> Huruvida han lyckas i detta är dock en tolkningsfråga.

Sachs och Lillian inleder efter en misstänksam start ett förhållande, men efter ett tag blir Sachs även intresserad av Dimaggios liv och gärning. Han har fått veta att denne skrivit en avhandling i amerikansk historia (163) och varit involverad i en vänsterextrem ekologisk rörelse i Kalifornien (170), uppenbarligen sysselsatt med olaglig terroristisk aktivitet.

I Dimaggios gamla arbetsrum hittar Sachs ett exemplar av avhandlingen, som är en studie över anarkisten Alexander Berkman. Sachs, som även han har politiska åsikter åt vänsterhållet (han satt i fängelse som ung för vägran att åka till Vietnam, 19), börjar känna en frändskap med Dimaggio: ”He and Sachs had stood for the same things. In another time and another place, they might even have been friends”(170).

Sachs vill först skriva om Dimaggio, som han senare berättar för Aaron:

My first thoughts was to write something about him. Something similar to what he had written about Berkman - only better, deeper, a genuine examination of his soul. I planned it as an elegy, a memorial in the shape of a book. (225)

Sålunda försöker Sachs återvända till skrivandet en sista gång, men han kan inte förmå sig till att ens påbörja det. Boken blir aldrig skriven:

God knows what was stopping me, but every time I tried to start, I would break out in a cold sweat, my head would spin, and I’d feel as though I was about to fall. Just like the time I fell off the fire escape. It was the same panic, the same feeling of helplessness, the same rush toward oblivion. (226)

---

<sup>56</sup> Fleck: 259. Fleck har övertagit den distinktion mellan metonymi och metafor hon använder från Paul de Man och dennes läsning av en passage hos Proust, vilket hon framhåller.

<sup>57</sup> Den metaforiska läsningen ser *Leviathan* som ett skönlitterärt gestaltande av ett drama i Austers egen familjehistoria, såsom det finns återgivet i *Portrait of an Invisible Man*, den första delen i den självbiografiska boken *The Invention of Solitude*. Fleck: 265ff. Jfr Paul Auster, *The Invention of Solitude* (1982). London/Boston: Faber & Faber 1988.

<sup>58</sup> Fleck: 259.

<sup>59</sup> a.a.: 262.

Försöken att skriva får nu Sachs att återuppleva det fall som gjorde honom medveten om språkets avskildhet från världen, att skrivandet inte är förenligt med verklig handling. Han ger därför upp det och genom ytterligare en till synes slumpartad händelse beslutar han sig för att fullfölja Dimaggios gärning genom aktiv handling i stället för ord. Han får idén genom omslaget på sin egen bok, *The New Colossus*, där det finns en ”strange, distorted drawing of the Statue of Liberty”(227). Han blir ”The Phantom of Liberty”, en figur som spränger upp små kopior av Frihetsgudinnan på offentliga platser i USA, som en protest mot vad han ser som landets politiska hyckleri (216, 227f). Till slut upplever Sachs sitt liv som meningsfullt:

All of a sudden, my life seemed to make sense to me. Not just the past few months, but my whole life, all the way back to the beginning. It was a miraculous confluence, a startling conjunction of motives and ambitions. I had found the unifying principle, and this one idea would bring all the broken pieces of myself together. For the first time in my life, I would be whole. (228)

Sachs skrivande har inte lett honom till något annat än insikten om ordens otillräcklighet inför verkligheten. Men i sina handlingar är Sachs i kontakt med verkligheten och sin sanna, fulla identitet. Precis som när han skulle resa till Lillian, så läser Sachs in mening i hur han kommit att gå i Dimaggios fotspår, att det är del av ett mönster. Arthur Saltzman skriver: “[...] the coincidences that brought Sachs and Dimaggio violently together symbolize a conspiracy of reintegration, or at least a transference of directed political energies.”<sup>60</sup> Och Martin Klepper noterar att betraktandet av en bild av Frihetsgudinnan var avgörande för Sachs:

[...] mit einem Mal wird ihm klar, daß dieses Symbol seine private Erfahrung, die nationale Geschichte und Dimaggios terroristische Praxis verbindet [---]. Das Symbol *Statue of Liberty* verkörpert für Sachs Ideal und Niedergang Amerikas, Ideal und Niedergang seines eigenen Glaubens und - im übertragenen Sinn - des revolutionären Impetus eines Mannes wie Dimaggio.<sup>61</sup>

[/.../ med ens står det klart för honom, att denna symbol förenar hans privata erfarenhet, nationens historia och Dimaggios terroristiska praxis /---/. Symbolen *Statue of Liberty* förkroppsligar för Sachs USA:s ideal och förfall, hans egna övertygelsers ideal och förfall och - i överförd bemärkelse - den revolutionära motivationen för en man som Dimaggio.]

Sachs tycks alltså ha fogat ihop sin identitet och sitt liv, och ha funnit möjligheten att verka i världen, att aktivt förekomma händelserna genom att själv skapa dem, och på så sätt undvika att vara ett offer för den postmoderna tillvarons spel. Problemet för oss läsare är bara att berätt-

---

<sup>60</sup> Saltzman: 169.

taren, Peter Aaron, inte ser Sachs befrielse på detta sätt. Vi kan beakta ett par saker Aaron säger om Sachs. Tidigt i sin skildring: "In fifteen years, Sachs traveled from one end of himself to the other, and by the time he came to that last place, I doubt that he even knew who he was anymore"(13). Och i samband med Sachs fall från brandstegen: "His body mended, but he was never the same again after that. In those few seconds before he hit the ground, it was as if Sachs lost everything. His entire life flew apart in midair, and from that moment until his death four years later, he never put it back together again"(107).

Det är dags att reflektera något över tolkningen av Ben Sachs.

#### **4.2. Helhet eller illusion - något om tolkningen av Sachs**

Sachs framstår som lika tvåhövdad när det gäller tolkningen av hans aktioner och självförverkligande som när Aaron berusad såg dubbelt under deras första möte (22). Jag har här tänkt att peka på en del paradoxer och dubbeltydigheter vad gäller synen på Sachs och dennes omvandling till "The Phantom of Liberty".

Sachs menar att han blivit sig själv ("I've become who I am now [...]") (230), säger han till Aaron), men han har samtidigt blivit en vålnad, "The Phantom". Detta är också ironiskt i ljuset av att Sachs ansåg att han varit "a shadow" (122) när han var författare. Från skugga till vålnad, sålunda.

Vidare: Sachs har blivit sig själv, men det innebär att han ständigt måste byta identitet och förkläda sig för att undgå upptäckt ("[...] he was never the same person twice [...]", 231). Hans hemliga alter ego, "The Phantom of Liberty", är samtidigt en offentlig figur som diskuteras på ledarsidor, i radio och i talkshows på TV (234).

Det förefaller dessutom som om Aaron själv har en ambivalent inställning till fenomenet "The Phantom". Här talar han om studenterna som demonstrerade på Himmelska fridens torg 1989, vilka använde Frihetsgudinnan som symbol för sin kamp:

I realized then that I had underestimated the power of the symbol. It stood for an idea that belonged to everyone, to everyone in the world, and The Phantom had played a crucial part in resurrecting its meaning. [...] He had caused a disturbance somewhere deep inside the earth, and the waves were now beginning to rise to the surface, touching every part of the ground at once. (218)

---

<sup>61</sup> Klepper: 314.



Här ter det sig som om Sachs önskan att kunna gripa in i världens skeenden blivit verklighet, att han har ett genuint inflytande på att göra frihetens idé verklig. Aaron talar också om att "The Phantom" blev "a kind of underground folk hero" (217). Men samtidigt menar Aaron att Sachs blivit "a fanatic" och att han inte längre hade "a life of his own anymore [...]"(234). Dessutom är "The Phantoms" inflytande på världen tvetydigt. Han blir en anledning till att sälja T-shirts och knappar, karikeras som tecknad serie och i Chicago utför två strippor en föreställning där Frihetsgudinnan kläs av och förförs av "The Phantom"(234). Så han blir alltså även en kommersiell produkt att exploatera, ett exempel på hur ett revolutionärt uppsåt kan fångas upp och oskadliggöras av mediernas och marknadens krafter. Denna sista tolkning gör Linda Fleck i sin metonymiska läsning av *Leviathan*. I den postmoderna världen är reell politisk handling omöjlig, all sådan faller offer för "late capitalism's seemingly infinite power of co-optation."<sup>62</sup> Sachs öde tolkas då negativt. Trots hans strävanden efter enhet och identitet slutar han sitt liv sprängd i bitar "as a heap of fragments most postmodern."<sup>63</sup>

Mark Osteen är den som tolkar Sachs möjliga frihet och förmåga att verka i världen mest positivt. Det är just genom att hans verkliga identitet är hemlig som han kan operera subversivt i samhället: "Through his secret life Sachs both fulfills his destiny and finds genuine liberty."<sup>64</sup>

Både Arthur Saltzman och Martin Klepper beaktar dock det som kan föra oss vidare i syftet att finna en möjlig relation mellan skrivande och handling i romanen. Det handlar om Peter Aarons skrivakt, alltså romanens berättarram. Saltzman tolkar Sachs helhet och befrielse som falsk. Sachs "is less a crusader for liberty than its shadow negative."<sup>65</sup> Han menar dock vidare att denna tolkning inte är slutgiltig på grund av Aarons begränsningar som berättare, vilket lämnar texten öppen.<sup>66</sup>

Även Martin Klepper menar att möjligheten att tolka Sachs självkonstitution som genuin störs av "die Destruktivität seiner Kunst"<sup>67</sup> ["destruktiviteten i hans konst"], dvs det att Sachs måste förstöra frihetens symbol för att försöka bringa den till enhet, göra den verklig. Detta medför, enligt Klepper, att "[d]ie Freiheit bleibt damit auch 'Phantom', denn sie beseitigt sich

---

<sup>62</sup> Fleck: 264. Fleck erkänner att denna läsning vilar på Fredric Jamesons negativa uppfattning av postmodernism och att en annan tolkning skulle kunna bli resultatet om Jameson byttes ut mot exempelvis Linda Hutcheon. a.a.: 265.

<sup>63</sup> a.a.: 262.

<sup>64</sup> Osteen: 87.

<sup>65</sup> Saltzman: 169.

<sup>66</sup> a.a.: 169.

<sup>67</sup> Klepper: 315.

stets selbst.”<sup>68</sup> [”friheten förblir därmed också en ´fantom´, eftersom den hela tiden undanröjer sig själv.”]

Det är uppenbart att Sachs öde sålunda kan tolkas på olika vis, vilka dock förefaller mig tämligen begränsade: *antingen* är Ben Sachs upplevelse av sin identitetsmässiga helhet en illusion, och han har misslyckats med att undkomma det postmoderna spelet (sögs snarare än mer upp i det), *eller* så är hans nya liv en lyckad självkonstitution. Ingen av dessa tolkningar tycks mig tillfredsställande. Den första innebär en negativ syn på möjligheten att handla (politiskt) i samhället och världen, den andra en likaledes negativ syn på skrivandets potential (eftersom Sachs måste ge upp författandet för att kunna vara en del av verkligheten). Vilken tolkning vi än väljer förblir språket oåterkalleligen skilt från världen, enligt den poststrukturalistiska tanken. Den andra tolkningen får också som konsekvens att vi som läsare måste bortse från berättaren Aarons syn på saken, att själva berättarakten blir oväsentlig. Det är i mina ögon inte rimligt, tvärtom är denna aspekt oundviklig. För att fullfölja undersökningen av hur skrivandet kan sättas i relation till världen, till samhällelig handling, blir det nödvändigt att ta i beaktande romanens berättarprocess. Det rör sig alltså om Aarons skrivakt, hans egen roll och dess förhållande till Ben Sachs.

## 5. Skrivande som handling - Peter Aaron

Jag ska i detta avsnitt utgå från den språksyn som uttrycks i framför allt *The New York Trilogy*, och det dubbelgångarmotiv som är ofta återkommande i Austers romaner. Här kommer jag att stödja mig på Martin Kleppers framställning och med hjälp av dennes användning av begreppet *Wiederholung* ska jag försöka visa hur *Leviathan* pekar på en möjlig väg ut ur det postmodernistiska språkspelet. I detta kommer en del jämförelser med Austers tidigare romaner *City of Glass* och *The Locked Room* vara belysande.

Klepper ser i sin studie en utvecklingslinje från *The New York Trilogy* till *Leviathan*. I trilogin framläggs ett språkspel utan referentialitet där texten hela tiden frilägger nya skilda ontologiska nivåer. Karaktärerna kommer aldrig ur spelet, utan de är subjekspositioner som bara kan spela ut sina begränsningar med och mot varandra. Läsaren kan tillsammans med författaren byta nivåer i romanerna, men inte komma utanför spelet. Problemet ligger där på en sub-

---

<sup>68</sup> a.a.: 315.

jektsnivå, mellan författare, författare i fiktionen och karaktärer.<sup>69</sup> Via romanerna *Moon Palace* och *The Music of Chance* har problemet förts vidare till ett annat plan:

Die Spannung zwischen *Autor* und *Charakter* [...] taucht nun als Spannung zwischen *Gesellschaft/ Erfahrungswelt* und *Individuum/Imagination* wieder auf. Damit stellt sich das erkenntnistheoretische Dilemma der *New York Trilogy* als gesellschaftliches Problem des *Handelns* in einer postmodernen Welt ohne Zentrum, Autorität und Präsenz dar.<sup>70</sup>

[Spänningen mellan författare och karaktär /.../ dyker nu upp som spänning mellan *samhälle/erfarenhetsvärld* och *individ/föreställning*. Därmed framstår det kunskapsteoretiska dilemmat från *The New York Trilogy* som ett problem rörande samhälle och *handling* i en postmodern värld utan centrum, auktoritet och närvaro.]

### **5.1. Språket och dubbelgångarmotivet**

Som det förhoppningsvis har påvisats i uppsatsens avsnitt om berättandet och om Benjamin Sachs sökande, så är Austers framställning i *Leviathan* formad av, och ett uttryck för, den poststrukturalistiska språksyn där signifikanter och signifikat har en godtycklig och instabil relation och där språket är kluvet från världen. Denna klyvnad speglas även i subjektets klyvnad från sig själv, dvs i ett problem rörande identiteten, vilket bland annat är vad Sachs sökande handlar om. Identitetsaspekten tar sig uttryck i dubbelgångarmotivet. Klepper skriver:

Das Doppelgänger-Phänomen ist wiederum Folge (und Metapher) des Problems der Sprache: denn das versprachliche Produkt, der Text, ist einerseits Ausdruck der eigenen Identität und damit 'Ich', als Ausdruck andererseits aber 'Verkleidung' dieser Identität mit 'fremden' Mitteln (der Sprache) und damit 'Nicht-Ich'.<sup>71</sup>

[Dubbelgångarfenomenet är vidare en följd av (och metafor för) problemet rörande språket: ty den förspråkligade produkten, texten, är å ena sidan ett uttryck för den egna identiteten och därmed 'jag', men som uttryck å andra sidan en 'förklädnad' av denna identitet med 'främmande' medel (språket) och därmed 'icke-jag'.]

Sålunda finns en dubbelsidig process i språkliggörandet, vilket är ett resultat av språkets okontrollerbarhet. I *Leviathan*, liksom i *The New York Trilogy*, finns också tanken att kunna överbrygga klyvnaden och finna det sanna och fullständiga uttrycket för verkligheten och därmed även den egna identiteten.

Som exempel på dessa dubbelgångare finns då, förutom Aaron och Sachs i *Leviathan*, Daniel Quinn och "Paul Auster" i *City of Glass* och berättaren och Fanshawe i *The Locked*

---

<sup>69</sup> a.a.: 319.

<sup>70</sup> a.a.: 309.

<sup>71</sup> a.a.: 251.

*Room*.<sup>72</sup> Vad som är gemensamt för dessa tre par är att alla är författare och att en i respektive par slutar eller har slutat skriva (Quinn, Fanshawe, Sachs). Quinn skriver visserligen ännu deckare, men han skriver dem under pseudonym och "he did not consider himself to be the author of what he wrote"<sup>73</sup>, får vi veta. Tidigare har han skrivit poesi, pjäser, essäer och översättningar, alltså varit en "seriös" författare.<sup>74</sup> "Paul Auster", författaren som Quinn möter i boken, blir ett slags ideal spegelbild av Quinn, ett förkroppsligande av den helhet Quinn saknar, "an image of his unfallen world".<sup>75</sup>

Det förhåller sig på ett liknande, om än inte identiskt, sätt i *The Locked Room* och *Leviathan*. Fanshawe i förstnämnda roman är en aspekt av förlust hos berättaren: "[...] without him I would hardly know who I am."<sup>76</sup> Något liknande uttrycks av Peter Aaron om Sachs i *Leviathan*: "[...] I can hardly imagine my life without him"(18). Sachs är Aarons idealbild, liksom Fanshawe är berättarens i *The Locked Room*.

*The Locked Room* och *Leviathan* liknar dessutom varandra i det att båda romanerna handlar om en författare som skriver om en försvunnen vän. Vännen i båda fallen är f d författare som lämnat efter sig ett eller flera manuskript och har övergett sin hustru (och barn i Fanshawes fall) och sitt skrivande. I båda romanerna "övertar" berättaren vännens hustru, i *The Locked Room* gifter de sig<sup>77</sup>, i *Leviathan* har de bara en kort affär (84-98).

Det finns ytterligare en dimension av dubbelgångarmotivet som ligger i det faktum att alla ovannämnda karaktärer också är speglingar eller skuggbilder av den verkliga Paul Auster. Alla bär de, i högre eller lägre grad, biografiska spår av Auster. I *Leviathan* är, som Dennis Barone visar, naturligtvis framför allt berättaren Peter Aaron Austers alter ego (initialerna förstås, dessutom heter Aarons hustru Iris, Austers Siri), men även Sachs barndomsepisod inuti Frihetsgudinnan kommer ur Austers eget liv.<sup>78</sup> Dessa biografiska trådar ska inte ses som

---

<sup>72</sup> Förvisso är i *City of Glass* snart sagt alla karaktärer (och pseudonymer) speglingar och klyvningar av huvudpersonen Quinn. Det gäller Quinns pseudonym William Wilson och hans romanhjärte Max Work, liksom Peter Stillman Sr och dennes fiktiva figur Henry Dark, samt även Peter Stillman Jr. Se t ex Rowen: 226, 228. För mitt syfte räcker det med att exemplifiera med paret Quinn/ "Auster". "Auster" inom citationstecken är naturligtvis för att skilja romankaraktären i *City of Glass* från den verkliga författaren.

<sup>73</sup> Auster, *NYT*: 5.

<sup>74</sup> a.a.: 4.

<sup>75</sup> Rowen: 229. Se även Klepper: 255.

<sup>76</sup> Auster *NYT*: 235. Se även Klepper: 279.

<sup>77</sup> Auster *NYT*: 285.

<sup>78</sup> Barone: 14f. Se även Klepper: 250. Episoden från Frihetsgudinnan, jfr *Leviathan*: 35 och Auster, *The Invention of Solitude*: 169. Det finns ett antal olika paralleller mellan dessa karaktärer och Auster. Jag har inte som syfte (eller utrymme till) att påvisa detta i någon heltäckande bemärkelse, utan nöjer mig med ett par hänvisningar. I *City of Glass* är ju uppenbarligen "Paul Auster" en ironisk version av författaren själv och Alison Russell har påpekat att Quinns och Austers förflutna påminner om varandra. Se Alison Russell, "Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster's Anti-Detective Fiction", *Critique* 31:2 (1990): 73. I en intervju framhåller intervjuaren angående *The Locked Room* att Fanshawes livsbana i mycket liknar Austers egen. Auster: "In regard to Fanshawe, he does seem a bit like myself; but well, I am neither Fanshawe nor the narrator. Maybe I am

att Auster vill skriva ett slags lätt förtäckta självbiografiska romaner. Snarare är de ett led i det postmodernistiska metafiktiva spelet och ytterligare framhävanden av subjektets klyvnad.

Dennis Barone skriver:

In postmodern investigations of human subjectivities the self can be split into selves to probe the peculiarities of self. One autobiographical detail of the author's life can become a detail in a character's life that a narrator records in the story that he tells. Instead of a unified self we have then a self that can radiate toward infinite possible relations. As it radiates, it questions those relations.<sup>79</sup>

Effekten blir likt ett prisma, eller speglar ställda mot varandra. Gränsen mellan fiktion och verklighet belyses och ifrågasätts, relationen mellan karaktärer, författare i fiktionen och den verkliga författaren destabiliseras.

## **5.2. Mellan språkspel och mimesis - *Wiederholung***

Martin Klepper använder i sin studie begreppet *Wiederholung* för att visa hur det postmoderna medvetandet genomgår en utveckling i Austers romaner, "die fast einem therapeutischen Prozeß gleicht"<sup>80</sup> ["som nästan liknar en terapeutisk process"]. *Wiederholung* betyder dels "upprepning", dels "återhämtning", "att hämta tillbaka". Båda dessa betydelser kan sägas ligga i begreppet.

Klepper framställer det på följande sätt: till dess föreställningar hör tanken (illusionen, enligt Klepper) att det är möjligt att i medvetandet "återhämta"/"upprepa" förgångna händelser som "närvaro", på samma sätt som en kedja av händelser kan härledas till ett ursprung, en absolut början. I *The New York Trilogy* demonstrerar Auster omöjligheten i denna logocentrisk, och mimetiska, tanke.<sup>81</sup>

Men genom Freud och Lacan visar Klepper att *Wiederholung* kan framträda i annan form. Det rör sig då om en dubbelsidig process där förlusten (av sanning och ursprung) accepteras, men samtidigt något annat kan skapas i dess ställe. Med Ulla Haselsteins ord rör det sig om "Vergegenwärtigung durch Symbolisierung, und zugleich die symbolische Akzeptanz des Verlusts"<sup>82</sup> ["framställning genom symbolisering, och samtidigt det symboliska acceptandet av förlusten"].

---

both." Se Santiago Del Rey, "The Compass with the Flickering Rhythm: An Interview with Paul Auster", från hemsida <http://www.rz.uni-hamburg.de/springer/int-rey.htm>.

<sup>79</sup> Barone: 15.

<sup>80</sup> Klepper: 249.

<sup>81</sup> a.a.: 253.

<sup>82</sup> a.a.: 253.

Lacan (som Haselstein skriver om) definierar alltså inte *Wiederholung* som återhämtande/upprepande av en absolut sanning, i logocentrisk bemärkelse, men inte heller som ett helt och blott uppgivande av sanningen. I stället för sanning bör man dock tala om (från psykoanalytisk modell) *verkan* ("Wirksamkeit"<sup>83</sup>) eller *möjlighet* att verka. Det som återhämtas situerar sig, eller placerar sig, i sanningens ställe.

Detta nya som placerar sig, och som Klepper kallar "arretierter Bedeutungsprozeß"<sup>84</sup> [ung. "begränsad betydelseprocess"], kan självt avslöjas som illusion och har som berättigande enbart att det kan bryta upp andra dylika betydelseprocesser. Dessa kan alltså inte stifta en ny auktoritativ sanning.

Die Wiederholung hat dann den Sinn einer Hermeneutik, die mit immer neuen Symbolisierungen den Verlust, der durch die Spaltung des Subjekts in der Sprache unwiederbringlich ist, zum Motor der Erkenntnis macht [---].<sup>85</sup>

[Sålunda är innebörden av *Wiederholung* en hermeneutik, som med ständigt nya symboliseringar gör förlusten, som genom subjektets klyvning i språket är oåterkallelig, till kunskapens (el. insiktens, min anm.) motor /---/.]

Denna framställning pekar på hur detta begrepp kan vara en litterär representation, som alltså inte vill göra anspråk på mimetisk fullständighet, men inte heller vill fastna i dekonstruktionens icke-referentialitet.<sup>86</sup>

För att nu försöka konkretisera ovanstående har jag tänkt att jämföra romanerna *City of Glass*, *The Locked Room* och *Leviathan* utifrån relationen mellan subjekt (dubbelgångarmotivet), språk och värld, och söka påvisa en utvecklingslinje, där det i *Leviathan* ges en möjlighet att överbrygga klyftan mellan språket och världen, skrivandet och handlandet.

### **5.3. Subjekt, språk och värld i *City of Glass***

I *City of Glass* är deckarförfattaren Quinn i sitt förföljande av språkforskaren Peter Stillman Sr indirekt på jakt efter det paradisiska språk som talades i Edens lustgård före syndafallet och

---

<sup>83</sup> a.a.: 254.

<sup>84</sup> a.a.: 254.

<sup>85</sup> a.a.: 254.

<sup>86</sup> I detta sammanhang bör nämnas att *Wiederholung* också är ett begrepp i Martin Heideggers filosofi, och att hans syn på begreppet tas upp av Arne Melberg i dennes genomgång av skillnadsaspekten i mimesisbegreppets historia (se not 15). Exakt hur Heideggers *Wiederholung* förhåller sig till Kleppers användning av samma begrepp finns det ingen möjlighet att här utreda. Kanske kan en skillnad vara att Heidegger tycks ligga närmare den logocentriska tanken om "närvaro". Melberg skriver: "Heidegger verkar annars insistera på (möjligheten) att upprätta ett autentiskt Vara här och nu [...]." Melberg: 180f. Men om detta kan naturligtvis avsevärt mer sägas. Se Melberg: 176-190.

som i romanen också är förknippad med den bibliska historien om Babels torn. Det är det språk där ord och ting står i direkt överensstämmelse med varann, vilket på samma gång ska få Quinn att läsa verkligheten korrekt och återställa hans splittrade identitet.<sup>87</sup> Man kan säga att Quinn är en romankaraktär på drift i ett språkspel där signifikanter aldrig pekar på något bestämt signifikat. Quinns utsatthet blir speciellt tydlig i hans möte med "Paul Auster", figuren som är författare i boken (och möjligen är Quinns författare). Som jag tidigare noterat är Quinn och "Auster" speglingar av varandra. Men de möts knappast som likar. I en metafiktiv vinkning presenterar "Auster" en teori om författarfunktionen i Cervantes *Don Quijote*, vilken också är en kommentar till densamma i *City of Glass*.<sup>88</sup> Det är en *mise-en-abyme*-effekt som gör att "Auster" i scenen snarast framstår som en författare som leker med en av sina karaktärer, från en annan ontologisk nivå. Såhär skildras "Austers" förnöjsamhet efter att ha framlagt teorin för Quinn:

Auster leaned back on the sofa, smiled with a certain ironic pleasure, and lit a cigarette. The man was obviously enjoying himself, but the precise nature of that pleasure eluded Quinn. It seemed to be a kind of soundless laughter, a joke that stopped short of its punchline, a generalized mirth that had no object.<sup>89</sup>

Quinn finner sig efter mötet, som Klepper noterar, ensam i texten.<sup>90</sup> Han är avskuren från alla förbindelser och de andra romankaraktärerna har försvunnit. I slutet av romanen befinner sig Quinn i Peter Stillman Jr:s gamla rum, skrivande i sin röda anteckningsbok. Som Norma Rowen påpekar så tycks Quinn i sina sista anteckningar vara på väg att finna det paradisiska språket.<sup>91</sup> Men det är också vid den punkten Quinn själv försvinner ur texten. Detta för att det paradisiska språket inte är förmedlingsbart. Det tar vid där Quinns anteckningsbok slutar.<sup>92</sup> Inte heller kan någon annan så att säga förmedla det åt Quinn, eftersom han har "övergivits" av sin författare ("Auster"). Det paradisiska språket kan inte överföras till en annan människa, "kann nur eine radikal solipsistische Sprache sein"<sup>93</sup> ["kan bara vara ett radikalt solipsistiskt språk"]. Därför kan det inte heller existera i erfarenhetsvärlden.

---

<sup>87</sup> Denna "språkintrig" utvecklas ur händelserna på romanens konkreta handlingsnivå, som till en början liknar en vanlig deckarhistoria. Norma Rowen skriver om handlingen i romanen att "the detective's quest becomes overtly and inextricably mingled with the search for the prelapsarian language, the tongue of the innocent Adam by which alone things can be reunited with their right names." Rowen: 225.

<sup>88</sup> Auster *NYT*: 116ff.

<sup>89</sup> a.a.: 120.

<sup>90</sup> Klepper: 263.

<sup>91</sup> Rowen skriver om Quinns sista anteckningar: "Here are words that turn into things, images of such force and clarity that they seem able to take their place in the world of objects, to become matter." Rowen: 232. Jfr Auster *NYT*: 156f.

<sup>92</sup> Klepper: 265.

<sup>93</sup> a.a.: 261.

Jonathan Culler skriver i en redogörelse för den (post)strukturalistiska språkuppfattningen om varför det är omöjligt att tänka sig ett ursprung för språket, en absolut början:

[...] even when we try to imagine the 'birth' of language and describe an originary event that might have produced the first structure, we discover that we must assume prior organization, prior differentiation. [---] If a cave man is successfully to inaugurate language by making a special grunt signify 'food', we must suppose that the grunt is already distinguished from other grunts and that the world has already been divided into the categories 'food' and 'non-food'.<sup>94</sup>

Ett sant ursprungligt språk skulle alltså behöva vara identiskt med de ting de ska beteckna. Men därmed skulle också behovet av språket försvinna, det skulle upphöra att vara språk (eftersom det skulle bli tingen själva) och därför försvinner Quinn spårlöst ur texten vid just denna punkt.

Föreställningen om det paradisiska språket är i mina ögon även en bild för mimesistanken, att det finns ett språk som står i fullständig överensstämmelse med verkligheten, och det är således också denna tanke som kritiseras som en illusion av Auster i *City of Glass*.

De två karaktärer som är kvar i romanen på slutet är "Auster" och ett plötsligt uppdykande berättarjag, som framträder på de två sista sidorna.<sup>95</sup> Genom att detta berättarjag träder fram menar Klepper att "Auster" inte längre är möjlig implicit författare till romanen och sålunda förlorar sin enhet. Den försvunne Quinn blir en förlorad del av "Austers" identitet (tidigare var förhållandet tvärtom).<sup>96</sup> På detta sätt går det runt i subjektsklyvningar och skilda ontologiska nivåer. Romanen är ett slags språkspelets evighetsmaskin och det tycks inte finnas någon väg ut. Den andra polen, logocentrismens paradisiska språk, är en dröm som inte heller leder ut mot erfarenhetsvärlden. "Der Roman bezeugt [...] die Unmöglichkeit dieses Traums wie auch gleichzeitig den Zwang, den Versuch immer wieder zu wiederholen"<sup>97</sup> ["Romanen visar omöjligheten i denna dröm och samtidigt tvånget att om och om igen upprepa försöket"].

#### **5.4. Subjekt, språk och värld i *The Locked Room***

I *The Locked Room* upprepas försöket, med viss modifikation. Fanshawe är en författare som till synes oförklarligt har övergivit sin hustru och nyfödde son, och tros vara död. Den namn-

---

<sup>94</sup> Jonathan Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism* (1983). London: Routledge 1989. 96.

<sup>95</sup> Auster *NYT*: 157f.

<sup>96</sup> Klepper: 266.

<sup>97</sup> a.a.: 266f.



löse jag-berättaren i romanen var barndomsvän med honom, men de har inte setts på många år när Fanshawes hustru efter försvinnandet tar kontakt med berättaren. Det visar sig att Fanshawe, innan han försvann, utsåg berättaren till förvaltare av sina efterlämnade verk.<sup>98</sup> Berättaren ser till att manuskripten blir utgivna och gifter sig även med Fanshawes hustru. Men en dag får han ett brev från Fanshawe, som alltså visar sig leva.<sup>99</sup> Resten av romanen handlar om berättarens försök att förstå Fanshawe, skriva en fiktiv biografi över honom (fiktiv eftersom berättaren är den ende som vet att han lever), samt att hitta honom. Det är också värt en reflektion att berättaren säger sig vara författare till *City of Glass* och *Ghosts*, de föregående romanerna i trilogin.<sup>100</sup> I *City of Glass*, kan man fråga sig, är han berättarjaget som kommer in på de två sista sidorna, eller är han snarare den implicite författare som konstruerat berättarjaget? Ytterligare nivåer lösgör sig.

Som Klepper påpekar existerar Fanshawe egentligen bara som text för berättaren. De möts aldrig ansikte mot ansikte i romanen, i slutscenens samtal står Fanshawe bakom en låst dörr, genom vilken han talar med berättaren.<sup>101</sup> Fanshawe är också en aspekt av frånvaro och förlust. ”He was a ghost I carried around inside me, a prehistoric figment, a thing that was no longer real.”<sup>102</sup> Som barn karakteriseras Fanshawe dock som någon med stor närvaro, “a sharply defined presence”<sup>103</sup>, samtidigt som han är i grunden oåtkomlig:

You felt there was a secret core in him that could never be penetrated, a mysterious center of hiddenness. To imitate him was somehow to participate in that mystery, but it was also to understand that you could never really know him.<sup>104</sup>

I barndomen har Fanshawe också en märklig egenhet. Han har en kartonglåda som han ibland sätter sig i alldeles ensam, även när han leker tillsammans med berättaren. ”It was his secret place, he told me [...]. But if another person ever entered his box, then its magic would be lost for good.”<sup>105</sup> Klepper konstaterar: “Der ideale Fanshawe, so scheint es, kann nur radikal isoliert existieren - im engagierten Kontakt mit anderen würde er seine Ganzheit verlieren”<sup>106</sup> [”Den ideale Fanshawe, förefaller det, kan bara existera radikalt isolerad - i engagerad kontakt med andra skulle han förlora sin helhet”].

---

<sup>98</sup> Auster *NYT*: 235-246.

<sup>99</sup> a.a.: 269-285.

<sup>100</sup> Auster *NYT*: 346.

<sup>101</sup> Klepper: 280. Slutscenen, se Auster *NYT*: 359-369.

<sup>102</sup> Auster *NYT*: 236.

<sup>103</sup> a.a.: 248.

<sup>104</sup> a.a.: 248.

<sup>105</sup> a.a.: 260.

<sup>106</sup> Klepper: 280.

Fanshawe förblir ogripbar för berättaren. Denne talar med Fanshawes forna studie- och arbetskamrater och reser i hans fotspår till Frankrike, men kommer honom inte närmare, varken fysiskt eller psykiskt.<sup>107</sup> Fanshawe är en förlorad del av berättarens identitet:

I had been struggling to imagine him, to see him as he might have been - but my mind had always conjured a blank. At best, there was one impoverished image: the door of a locked room. That was the extent of it: Fanshawe alone in that room, condemned to a mythical solitude [...]. This room, I now discovered, was located inside my skull.<sup>108</sup>

Denna dörr och detta låsta rum bildar också scen för slutet i romanen, när berättaren och Fanshawe till sist träffas, dock utan att kunna se varandra. Fanshawe står bakom en låst dörr när de samtalar och han och berättaren är oåterkalleligen separerade. Fanshawe lämnar en röd anteckningsbok till berättaren (Quinns sista anteckningar skrevs också i en sådan), där han har försökt att förklara allting, varför han har övergivit sin hustru, sitt barn och sitt skrivande. Han kan inte säga mer om saken: "It's all in the notebook. Whatever I managed to say now would only distort the truth."<sup>109</sup>

Berättaren lämnar Fanshawe i dennes låsta rum. Fanshawes upplevelse av en obetingad existens, en värld där verkligheten är fullt ut läsbar är lika solipsistisk som Quinns upplevelse av det paradisiska språket. Men det finns en skillnad. Fanshawe har lämnat sin sista text till berättaren. Han har försökt att förmedla något från sitt slutna rum ut till världen.

Berättaren kan dock inte tyda texten:

All the words were familiar to me, and yet they seemed to have been put together strangely, as though their final purpose was to cancel each other out. I can think of no other way to express it. Each sentence erased the sentence before it, each paragraph made the next paragraph impossible. [---] I lost my way after the first word, and from then on I could only grope ahead, faltering in the darkness, blinded by the book that had been written for me.<sup>110</sup>

Fanshawes ord är inte begripliga i erfarenhetsvärlden. De kan inte föra honom och berättaren närmare varann, och inte heller föra Fanshawe till en meningsfull existens i världen. Symboliskt river berättaren sidorna ur anteckningsboken och kastar dem.<sup>111</sup> Fanshawe försvinner likt Quinn i sin isolering, men berättaren kan återvända till sitt liv. Visserligen fortfarande ett

---

<sup>107</sup> Auster *NYT*: 327-353.

<sup>108</sup> a.a.: 344f.

<sup>109</sup> a.a.: 368.

<sup>110</sup> a.a.: 370.

<sup>111</sup> a.a.: 371.

splittrat subjekt, men som Alison Russell skriver, ”free to begin another quest in a new world full of possibilities.”<sup>112</sup>

### **5.5. Subjekt, språk och värld i *Leviathan***

När det gäller frågan om subjekt, språk och värld kan vi skönja att det går att teckna en positivare bild i *Leviathan* av att finna en väg mellan språkspelets splittring och den illusoriska drömmen om absolut identitet, existens och representation (mimesis).

Benjamin Sachs liknar Quinn och Fanshawe i det att han också söker en, i Norma Rowens ord, ”ultimate referent” och ”the correct text of reality”.<sup>113</sup> Liksom dem har han övergett sitt skrivande för att finna det på annat sätt. Det har vi studerat i avsnitt 4 ovan. Precis som de andra protagonisterna ter sig Sachs som förlorad och till stor del oåtkomlig för berättaren, Aaron. Han skriver om Sachs när denne varit försvunnen ett par år:

Every time I tried to think about him, my imagination failed me. It was as if Sachs had become a hole in the universe. He was no longer just my missing friend, he was a symptom of my ignorance about all things, an emblem of the unknowable itself. (146)

Detta påminner i hög grad om vad berättaren i *The Locked Room* skrev om Fanshawe. Där kan de två inte mötas och Fanshawe förblir oåtkomlig. Det som skiljer den berättaren från Aaron är Aarons vägran att ge upp i sina försök att förstå och skildra Sachs. Precis som Sachs själv söker Aaron hela tiden efter nödvändigheten och lagbundenheten i händelser, för att kunna knyta ihop dem, ge det till synes slumpmässiga kausalitet och mening. Här skriver han om Sachs fall från brandstegen, ett resonemang som rör sig kring huruvida det går att finna orsaker till Sachs ändrade liv efter olyckan:

If I'm wrong about this, then everything I've written so far is rubbish, a heap of irrelevant musings. Perhaps Ben's life did break in two that night, dividing into a distinct before and after - in which case everything from before can be struck from the record. But if that's true, it would mean that human behavior makes no sense. It would mean that nothing can ever be understood about anything. (106)

Det är detta, att förstå, som Aaron kämpar med, vilket vi har sett prov på i avsnitt 3 ovan, om berättandets relation till sanningen i romanen. För Aaron blir just omöjligheten i att finna en total sanning om Sachs den paradoxala *möjligheten* att skapa *sin egen historia* om honom.

---

<sup>112</sup> Russell: 83.

<sup>113</sup> Rowen: 232.

Arthur Saltzman noterar denna rörelse eller vändning: "Aaron's survival, both as a component of the narrative and its artificer, depends upon an acutely self-conscious version of negative capability [...]."<sup>114</sup> Denna "negative capability" är den förmåga Aaron har att skärskåda de skilda tolkningsmöjligheter som finns i skeenden och i denna mångfald finna ett positivt värde. Det har vi sett t ex i avsnitt 3 (se ovan, s. 10), episoden där Aaron reflekterar kring Sachs och Fannys olika versioner om Sachs otrohet. Där accepterar Aaron bådas versioner samtidigt, i stället för att välja en eller att ge upp inför omöjligheten att välja. Och vid de tillfällen när Aaron väljer en version före en annan är det, som Saltzman framhåller, inte med bevisbarheten som främsta kriterium. Jag citerar här samma passage som Saltzman exemplifierar med.<sup>115</sup> Det gäller då Aarons korta kärleksaffär med Sachs hustru Fanny. Aaron begrundar skälen till varför hon valde att inleda en affär med honom:

If so, then Fanny's actions become nothing less than extraordinary, a pure and luminous gesture of self-sacrifice. Of all the interpretations I've considered over the years, this is the one I like best. That doesn't mean it's true, but as long as it could be true, it pleases me to think it is. After eleven years, it's the only answer that still makes any sense. (89)

Saltzman beskriver Aarons kriterium för sin metod att välja tolkning som "not verifiability so much as shapeliness, not authenticity so much as immunity to authentication and refutation alike. Doubt makes room to ruminate."<sup>116</sup>

Det är detta rum, denna plats skapad av tvivlet, som är sätet för vad Klepper kallar *Wiederholung* ("upprepning", "återhämtning"). Det sker genom att Aaron symboliskt övertar Sachs övergivna sista skrivprojekt, romanen (i romanen) *Leviathan*, vilket han gör när han väljer samma titel till sin egen bok. "To mark what will never exist, I have given my book the same title that Sachs was planning to use for his: *Leviathan*"(142). Hur kan man markera något som inte existerar? Markeringen i sig (Aarons text) blir en representation av det icke-existerande (den fullständiga sanningen om Sachs). På detta sätt undkommer Sachs sista efterlämnade text det öde som drabbade Fanshawes dito, att förbli isolerad från världen och obegriplig. Likaledes kan man säga att där Quinn "övergavs" av "Auster" övertar Aaron Sachs plats rent fysiskt genom att han sitter och skriver boken i Sachs gamla skrifvarstuga i Vermont (9). Klepper:

Um etwas zu verstehen und in einer Welt, die auf Repräsentationen beruht, handlungsfähig zu bleiben, wählt Peter Aaron den Ort und das Projekt seines Freundes, das er sich mit schöpferischer Freiheit aneignet.<sup>117</sup>

---

<sup>114</sup> Saltzman: 168.

<sup>115</sup> a.a.: 168.

<sup>116</sup> a.a.: 168.

[För att kunna förstå något och förbli handlingsförmögen i en värld som grundar sig på representationer, väljer Peter Aaron sin väns plats och projekt, vilket han tillägnar sig med skapande frihet.]

Det är alltså utifrån denna aspekt som Aarons skildring placerar sig i sanningens ställe, som en ”begränsad betydelseprocess” och symboliskt accepterar förlusten av Sachs, men samtidigt ”återhämtar” eller ”re-presenterar” honom, på ett sätt som berättaren i *The Locked Room* inte kunde göra med Fanshawe.

I skapandet av sin egen historia blir det också tydligt varför Aaron måste kritisera Sachs egen uppfattning om sitt öde. Sachs egen upplevelse motsvarar närmast en logocentrisk hållning, att han funnit den fullständiga sanningen om verkligheten och världen. Sachs säger till Aaron att han kände sig som ”a man who had found religion. [---] I was ready to march out into the wilderness and spread the word [...]”(228). Att sprida Ordet (Logos) indikerar att Sachs anammat ett totaliserande förhållningssätt till sanningen, världen och sin egen existens, vilket ju har avslöjats som en omöjlig dröm i *City of Glass* och *The Locked Room*. Att acceptera Sachs sanning om sig själv skulle vara att acceptera honom som oåterkalleligen förlorad och därmed Aarons egen identitet som för alltid splittrad. Sachs död skulle då innebära att han försvinner ur världen lika spårlost och isolerat som Quinn och Fanshawe.

Att Aaron tillägnar sig Sachs sista oavslutade roman och vägrar att acceptera dennes egen sanning är ett led i att rädda Sachs från detta meningslösa försvinnande, vare sig det kan sägas ske i det postmoderna spelets värld utan centrum eller logocentrismens illusoriska drömvärld. Och Aarons, från Sachs symboliskt övertagna, text undkommer det slutna språkspelets sfär utan att göra anspråk på att vara en sann representation av verkligheten, mimesis.

## **5.6. Skrivandet som handling**

Vår frågeställning handlar även om språkets, skrivandets förhållande till erfarenhetsvärlden eller samhället. Kan skrivandet vara en reell handling i världen och hur syns det i *Leviathan*? I Sachs öde, på den fiktiva nivån, tycktes vi få ett negativt svar på denna fråga. Kanske kan vi hitta något annat om vi undersöker hur romanen i slutet iscensätter sitt eget ”inträdande” i den yttre världen, och hur Aaron och Sachs på sätt och vis gör det tillsammans. Detta är något som Martin Klepper inte uppmärksammar i tillräckligt hög grad, enligt min mening.

---

<sup>117</sup> Klepper: 318.

I sitt sista brev till Aaron skriver Sachs: "The story needed to be told, and better to you than to anyone else. If and when the time comes, you'll know how to tell it to others, you'll make them understand what this business is all about"(236). Sachs anar att Aaron kommer att skriva denna historia någon gång, och han inser att vad som då står på spel är att få "dem" att förstå. "De" är sannolikt myndigheterna, det offentliga samhället, som Sachs vet kommer att jaga honom. Aaron har också från början deklarerat att han skriver sin historia i tävlan med myndigheterna (2), dels tidsmässigt, dels för att presentera en alternativ version till deras "sanning". Det visar sig nu att Sachs indirekt (kanske avsiktligt) har en aktiv del i att fallet om honom själv klaras upp. I början av romanen talar Aaron med de FBI-agenter, Worthy och Harris, som arbetar med fallet. Aaron nämner att som författare får man vara beredd på att få konstiga telefonsamtal och ibland obehagliga brev från folk man inte känner (4):

Just last year, I continued, I discovered that someone had been impersonating me - answering letters in my name, walking into bookstores and autographing my books, hovering like some malignant shadow around the edges of my life. (4)

Den person som låtsats vara Aaron är förstås Sachs, när han inkognito har rest landet runt för att utföra sina sprängdåd. Av en slump köper den ene FBI-agenten, Harris, några av Aarons böcker som visar sig vara signerade, men vid förfrågan inte av Aaron själv (243f). Harris kollar fingeravtrycken på böckerna och får fram Sachs (denne finns i kriminalregistret eftersom han satt i fängelse som ung). "Ben's name must have been known to them already, and since Harris was a crafty fellow, he wouldn't have missed the connection. [...] he had already fit the pieces together"(244).

Sachs har genom sina signeringar av Aarons böcker symboliskt även signerat denna historia och sett till att den kommer till offentlighetens kännedom. Hans signeringar leder FBI tillbaka till Aaron, som tvingas sluta skriva och överlämna boken. Överlämnandet till Harris sker inne i Aarons (och tidigare Sachs) skrifvarstuga i Vermont: "We walked up the stairs together, and once we were inside, I handed him the pages of this book"(245).

Det kan synas vara en paradox att texten kan skildra sitt eget överlämnande, men Aaron har skrivit denna sista sida efteråt (dagen efter, för att vara exakt, 243). Man kan reflektera över vem som har fått texten publicerad. Är det mannen Harris, FBI-agenten (förutsatt att Aaron inte har en kopia)?

I vilket fall som helst, så träder på detta sätt Aarons och Sachs gemensamma *Leviathan* i förbindelse med den yttre världen, med samhället. Och i samma ögonblick underminerar också denna historia genom sin blotta existens den offentliga historia om Sachs som FBI arbetat

på, eftersom det nu finns åtminstone ett alternativ. Texten blir en motståndshandling, och kanske en mer meningsfull sådan än Sachs terroraktioner.

Det hör till romanen att vi måste betrakta Aaron som en berättare underställd den implicita författaren. Aaron skriver ju inte en roman (han skriver en "sann" historia), däremot läser vi en roman. Att Aaron och Auster är tydliga spegelbilder ser till att det postmodernistiska identitetsspelet finns kvar som en destabiliserande faktor. Det finns alltså utrymme för att ifrågasätta Aarons version. Den är en "begränsad betydelseprocess" och kan som sådan inte skapa en ny auktoritativ sanning, utan är möjlig att ersätta med en annan (och en annan, och en annan etc).

Auster väljer att inte låta en implicit författare bli synlig i romanen. Ett sådant grepp, att som i *The New York Trilogy* låta nya ontologiska nivåer plötsligt urskilja sig, skulle omöjliggöra textens projekt och föra den tillbaka till spelets sfär. Aaron får stå vid sin historia, och stå för den, med dess brister, luckor och obesvarade frågor. Man kan fråga sig om inte en dylik text är närmare det sätt varpå vi oftast upplever verkligheten? I alla fall så går det att tolka Austers *Leviathan* som visande en väg där litteraturen har ett reellt förhållande till verkligheten, en väg som har viljan att överbrygga klyftan mellan postmodernismens narrativa former och realismens verklighetsanspråk.

## 6. Sammanfattning

I denna uppsats har jag analyserat Paul Austers roman *Leviathan*. Det är en roman som är en del av en postmodernistisk diskurs, och i detta problematiserar den litterära textens relation till verkligheten. Grunden för detta är den poststrukturalistiska språkuppfattningen, där tecknets uppdelning i signifikanter och signifikat som står i ett instabilt och arbiträrt förhållande till varandra, ger texten en hög grad av obestämbarhet.

Samtidigt är Austers roman av en del ansedd som hans mest realistiska, i synnerhet i jämförelse med *The New York Trilogy*. Detta har föranlett mig att närmare undersöka denna problematik i romanen. Jag har utgått från tanken att romanen befinner sig, eller rör sig, mellan två poler, språkspelets (det postmodernistiska) och mimesistankens (det realistiska). Men ingen av dessa vägar är tillfredsställande som svar på de frågor jag menar att romanen ställer.

Jag har visat hur berättandet kritiserar mimesistanken, genom att problematisera möjligheten att återge sanningen om händelser genom språket, samt hur skrivprocessen i romanens slut blir ett sätt att undvika "closure", ett kontrollerat och överblickbart slut. Man kan säga att pro-

blematiken även finns på ett tematiskt plan. Det rör sig då om skrivandet och dess förhållande till aktiv handling i världen och samhället. Det är ett explicit tema i skildringen av huvudpersonen Benjamin Sachs, författaren som slutar skriva för att ägna sig åt aktiv politisk handling. Huruvida det blir ett lyckat projekt eller inte är en tolkningsfråga som framställs med en märkbar tvetydighet i texten, en tvetydighet som tycks motsvara de två polerna. Men för att komma förbi denna *antingen-eller*-polaritet (blir Sachs ett offer för det postmoderna spelets värld eller finner han den sanna verkligheten?), så måste en undersökning av tematiken ta i beaktande berättarprocessen och dess förhållande till Sachs.

En jämförelse med romanerna *City of Glass* och *The Locked Room* blir belysande, utifrån den postrukturalistiska språksynen. Språkets kluvenhet speglas i subjektsklyvningar, vilket tar sig uttryck i ett dubbelgångarmotiv i alla tre romanerna. Att det handlar om skrivande blir extra tydligt när alla tre dubbelgångarparen är författare. Här framställs också språkspelets motpol som en omöjlig logocentrisk dröm, genom det explicita temat om det paradisiska språket i *City of Glass*. Även om temat inte dyker upp lika uttalat i de två andra romanerna, så är det närvarande som idé i tanken om obetingad existens i en fullt ut läsbar, entydigt sann verklighet (för Fanshawe och Sachs).

Martin Kleppers studie *Pynchon, Auster, DeLillo* har bidragit med värdefulla verktyg i denna del. Hans användande av begreppet *Wiederholung* tydliggör skillnaderna mellan de tre Auster-romanerna, när det gäller språket, subjektet och förhållandet till världen. Om det i de tidigare romanerna tycks omöjligt för språket att överbygga klyvnaden från världen och subjektet klyvnaden från sig själv, så kan man säga att Aaron och Sachs i *Leviathan* tillsammans (symboliskt sett) realiserar språket som en handling i världen, samtidigt frigörande sig från det radikala språkspelet utan att ansluta sig till en traditionell mimesis.



## Litteraturförteckning:

- Auster, Paul, *Leviathan*. London/Boston: Faber & Faber 1992.
- , *The Invention of Solitude* (1982). London/Boston: Faber & Faber 1988.
- , *The New York Trilogy (City of Glass; Ghosts; The Locked Room)* (1985-86). Harmondsworth: Penguin 1990.
- Barone, Dennis, "Introduction: Paul Auster and the Postmodern American Novel", *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster* (ed. Dennis Barone). Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1995.
- Baxter, Charles, "The Bureau of Missing Persons: Notes on Paul Auster's Fiction", *The Review of Contemporary Fiction* 14:1 (1994).
- Culler, Jonathan, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism* (1983). London: Routledge 1989.
- Derrida, Jacques, "Struktur, tecken och spel i humanvetenskapernas diskurs", *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del 2* (red. Claes Entzenberg & Cecilia Hansson). Lund: Studentlitteratur 1991.
- Filosoflexikonet* (red. Poul Lübcke). Stockholm: Forum 1991.
- Fleck, Linda L., "From Metonymy to Metaphor: Paul Auster's *Leviathan*", *Critique. Studies in Contemporary Fiction* 39: 3 (1998).
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988). New York/London: Routledge 1996.
- Kittang, A., Linneberg, A., Melberg, A., Skei, H., *En introduktion till den moderna litteraturteorin*. Övers. Sixten Johansson. Stockholm/Stehag: Symposion 1997.
- Klepper, Martin, *Pynchon, Auster, DeLillo. Die amerikanische Postmoderne zwischen Spiel und Rekonstruktion*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 1996.
- Marshall, Brenda K., *Teaching the Postmodern. Fiction and Theory*. New York/London: Routledge 1992.
- Melberg, Arne, *Mimesis - en repetition*. Stockholm/Stehag: Symposion 1992.
- Mephram, John, "Narratives of Postmodernism", *Postmodernism and Contemporary Fiction* (ed. Edmund J. Smyth). London: B.T. Batsford 1991.
- Merivale, Patricia, "The Austerized Version", *Contemporary Literature* 38:1 (1997).
- Osteen, Mark, "Phantoms of Liberty: The Secret Lives of *Leviathan*", *The Review of Contemporary Fiction* 14:1 (1994).

Rowen, Norma, "The Detective in Search of the Lost Tongue of Adam: Paul Auster's *City of Glass*", *Critique. Studies in Contemporary Fiction* 32:4 (1991).

Russell, Alison, "Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster's Anti-Detective Fiction", *Critique. Studies in Contemporary Fiction* 31: 2 (1990).

Saltzman, Arthur, "Leviathan: Post Hoc Harmonies", *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster* (ed. Dennis Barone). Philadelphia : University of Pennsylvania Press 1995.

**Internet:**

Del Rey, Santiago, "The Compass with the Flickering Rhythm: An Interview with Paul Auster", transl. Carl Springer & Ira Plaschke. Från hemsida: <http://www.rz.uni-hamburg.de/springer/int-rey.htm> (2000-01-02). (Orig.: "Entrevista a Paul Auster: Al Compás de un Ritmo Pendular", *Quimera* 109, May 1992).