

Lunds universitet
Litteraturvetenskapliga institutionen
Jimmy Vulovic
2010-01-14

Oscar Jansson
LIVK10

En kopia av en kopia av en kopia
Anonymitet, identitet och kritik av konsumtionsamhället i
Chuck Palahniuks *Fight Club*

Innehållsförteckning

| | |
|---|----|
| Inledning | 3 |
| Teoretisk bakgrund: Strukturalistisk narratologi | 4 |
| Den narrativa situationen i <i>Fight Club</i> | 10 |
| Narrativa nivåer och berättarinstansens position | 10 |
| Fokalisation och <i>Fight Clubs</i> kommunikationskedja | 14 |
| Protagonisten som Envar | 16 |
| Den anonyma protagonistens identitet | 18 |
| Egennamn, materialism och rationalitet | 18 |
| Självdstruktion och konsumtionssamhällets baksidor | 20 |
| Mänskliga kontakter och kärlekens väg | 25 |
| Källförteckning | 29 |

Inledning

Chuck Palahniuks debutroman *Fight Club* har kommit att kultförklaras.¹ Särskilt uppmärksammas blev den genom David Finchers succéfilmatisering 1999, vars på många sätt briljanta manusadaptation är skriven av Jim Uhls. Vid premiären kunde filmen stoltsera med namn som Edward Norton, Brad Pitt och Helena Bonham Carter i skådespelarensemblen. Filmen följer boken i sin kritik av det senmoderna konsumtionssamhället, och trots att den liksom boken har sitt ursprung i kapitalismens högborg USA har Palahniuks historia om självdestruktion, kärlek och hemmagjorda bomber för det mesta blivit välkomnad. Kritiker har kommenterat det märkliga i att se och höra Brad Pitt framföra karaktären Tyler Durdens predikningar om tomheten och meningslösheten att tillbede mediala ikoner. Dessa kommentarer är fullt förståeliga, men viktigt att poängtera är att Finchers film trots allt lyckas väl med att förmedla romanens budskap. Litteraturvetaren Jesse Kavadlo noterar att Palahniuk närmast är ”an American ironist in the tradition of Mark Twain, Nathaneal West, Flannery O’Connor, Vladimir Nabokov, and Don DeLillo”.² En ironisk dimension gör inkongruensen mellan Brad Pitt och Tyler Durden intressant snarare än märklig.

Det mottagande *Fight Club* fått tror jag har att göra med det kraftfulla sätt som berättelsen förmedlas på, likväl som dess tematik kring den senmoderna människans situation. Romanen framför en mångfacetterad bild av både det senmoderna samhället och dess invånare, och blandar rationell materialism med självdestruktion och kritik av konsumtionssamhället. Eftersom den anonyma protagonisten förmedlar sin egen historia ges romanen en personlig ton. Syftet med denna uppsats är att undersöka just protagonistens identitet, och därigenom också att förklara hans namnlöshet. Då han är både berättare och protagonist måste undersökningen ta både själva berättelsen och dess framställning i beaktande.

Startpunkten för undersökningen är att Kavadlos benämning av Palahniuk som ironiker är riktig. Denna premiss styrks av att det inte bara är Kavadlos iakttagelse. Författaren Bret Easton Ellis har angående Palahniuks debutroman sagt ”maybe our generation has finally found its Don DeLillo”, ett citat som använts i blurben till diverse utgåvor av *Fight Club*. Eftersom ironi och medvetenhet går hand i hand leder klassificeringen av Palahniuk som ironiker till att man kan anta att romanens form är lika medvetet konstruerad och

¹ Chuck Palahniuk, *Fight Club*, London 1996. Sidhänvisningar ges härnäst inom parentes.

² Jesse Kavadlo, “The Fiction of Self-Destruction”, Read Mercer Schuchardt, *You Do Not Talk About Fight Club*, Dallas 2008, s. 17

genomarbetad som dess innehåll och tematik. Denna medvetenhet om både form och innehåll, liksom protagonistens positionering i både berättelsen och framställningen därav, gör att min undersöknings teoretiska bakgrund måste innefatta både studiet av form och innehåll. Den teoribildning jag upplever som mest aktuell är den strukturalistiska narratologin, med teoretiker som Gérard Genette och Roland Barthes i förgrunden, eftersom den lägger vikt på både form och innehåll, likväl som den växelverkan som finns delarna emellan. Innan undersökningen av protagonistens identitet och anonymitet tar vid avser jag att etablera denna teoretiska bakgrund, och således presentera de narratologiska termer och verktyg som är viktiga för min analys. Denna teoretiska bakgrund kommer grovt sett utgöra den första tredjedelen av uppsatsen, medan själva analysen, indelad i två delar, följer därpå. I den första delen av analysen avser jag fokusera på *Fight Clubs* narratologiska konstruktion och protagonistens funktion som berättare. Den andra delen ska utreda de delar av romanens tematik och intrig som är kopplade till protagonistens identitet. I uppsatsens slutskede ämnar jag sammankoppla analysen av berättelsen och dess framställning, och följaktligen ge en fullständig uppfattning om vem den namnlösa protagonisten kan anses vara.

Teoretisk bakgrund: Strukturalistisk narratologi

Fight Club berättas i första person av romanens protagonist, och han är således både en berättare och en aktivt agerande karaktär. Enligt den strukturalistiska narratologin betyder detta att protagonisten befinner sig både i romanens diskurs och i dess story. Distinktionen mellan dessa termer grundar sig i narratologins mest elementära frågeställning om vilka element ett narrativ måste ha för att vara just ett narrativ. Narratologen Seymour Chatman förklarar termen ”story” som ett samlingsbegrepp för narrativets innehåll och händelser samt vad som kan kallas existenter (”existents”), vilket innefattar karaktärer och miljöer (”setting”). ”Diskurs” är ett begrepp som används för att beteckna uttrycket för och förmedlandet av storyn.³ Protagonisten i *Fight Club* befinner sig genom sin roll som aktivt agerande karaktär i romanens story, och som berättare i dess diskurs.

Distinktionen mellan story och diskurs, och hela den narratologin, kan härledas till den ryska formalismen. Litteraturvetaren Gregory Castle menar att den moderna narratologin (och således den strukturalistiska) har sitt ursprung i den ryska formalismen och dess fokus på

³ Seymour Chatman, ”Introduction to *Story and Discourse*”, Jonathan Culler, *Structuralism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Volume 2*, New York 2006, s. 44

berättelsers form och uppbyggnad. Teorierna inom den ryska formalismen kan i sin tur spåras till lingvistiska teorier, och inte minst Ssassures teser om binära språkstrukturer.⁴

Vladimir Propp var en av de mest betydande formalisterna och hans forskning kom att göra stark inverkan på den franska strukturalismen. Han genomförde uttömmande studier av strukturerna inom ryska folksagor, och fokuserade särskilt på karaktärstyper och funktioner inom narrativen.⁵ Enligt Chatmans definitioner av story och diskurs är Propps arbete inriktat på hur de ryska folksagornas story är uppbyggd. Viktigt för den ryska formalismen, likväl som senare teoribildning, är att en åtskillnad av fabel ("fabula") och plot ("sjužet") görs inom storyn. Chatman förklarar att fabeln är "[the] basic story stuff, the sum total of events to be related in the narrative" och att plot åsyftar "the story as actually told by linking the events together".⁶ Indelas *Fight Clubs* story i fabel och plot kan det konstateras att plotstrukturen till följd av bl.a. tillbakablickar är långt mer komplicerad än fabeln.

Genom sina studier av ryska folksagor utkristalliserade Propp tretton funktioner, vilka är tätt sammanknutna med tanken på en plot. Funktionerna är självständiga och kan isoleras, och det är kombinationen av funktioner som utgör en fullständig folksagas struktur. Han menade också att det finns sju karaktärstyper som utför de olika funktionerna. Eftersom olika karaktärstyper utför olika funktioner i olika folksagor, lämnar det begränsade antalet funktioner och karaktärstyper ett nästan oändligt antal möjligheter gällande formerandet av den ryska folksagan.⁷

Litteraturvetaren Jonathan Culler hävdar att merparten av det strukturalistiska studiet av karaktärer är baserat i Propps teorier, och att det till stor del gått ut på att renodla och vidareutveckla dem. Inte minst lingvisten och semiotikern A. J. Greimas har försökt att utifrån Propps teorier formulera mer universella teser om plotstrukturer och karaktärer. Hans modell är centrerad kring ett subjekt och dess sökande efter ett objekt, och omgärdande dessa finns en avsändare, en mottagare, en hjälpare och en opponent. Culler kritiserar Greimas modell, att han erbjuder få exempel på hur den fungerar i praktiken, och speciellt Greimas sätt att använda Propps teorier för att styrka sina egna trots att en inkongruens finns dem emellan.⁸

Mer positivt inställd är Culler till de teser om karaktärer och karaktärsteckning som Northrop Frye och Roland Barthes presenterat. Det finns skillnader teoretikerna emellan, men

⁴ Gregory Castle, *The Blackwell Guide to Literary Theory*, Malden 2007, s. 115

⁵ Castle, s. 116

⁶ Chatman, s. 46

⁷ Castle, s. 116

⁸ Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (1975), London 1989, s. 232f

de delar en grund i förhållningssätt såtillvida att de båda menar att läsaren uttolkar och kombinerar olika delar av det lästa narrativet med hjälp av kulturella koder, och på så sätt formar sig en uppfattning om karaktärerna.⁹ Frye är mer metodologisk än Barthes och börjar sitt resonemang med att presentera fyra övergripande plotstrukturer vilka definieras genom en generell uppfattning om de fyra årstiderna, och säger sedan att dessa plotstrukturer aktualiserar olika karaktärstyper. Läsaren, menar Frye, känner igen både plotstrukturer och karaktärstyper och de fungerar som guider i formerandet av specifika karaktärer i enskilda narrativ. Gällande *Fight Club*, med dess uppluckrade plotstruktur och (som senare ska visas) komplicerat konstruerade diskurs, upplever jag Barthes teorier mer applicerbara. Enligt honom använder läsaren inte nödvändigtvis övergripande plotstrukturer likt de Frye presenterar. Istället menar Barthes att narrativets diskurs signalerar olika sidor av en karaktär som läsaren samlar, uttolkar och sedermera namnger. De för karaktäriseringen meningsbärande enheterna i diskursen tolkas av läsaren enligt kulturella och psykologiska koder, och samlas under karaktärens egennamn. Exempelvis gör formuleringen ”hjälten Kalle slogs kraftfullt med draken” att läsaren kan uttyda att karaktären vars egennamn är Kalle är både kraftfull och hjältemodig, samt att han har både förmågan och viljan att slåss med drakar. Egennamnet under vilka de avkodade egenskaperna samlas, menar Barthes, låter sedan karaktären existera utanför de enskilda meningsbärande enheterna, och gör att läsaren kan uppfatta karaktären som verklig.¹⁰ Värt att notera är att Barthes i diskussionen om karaktärer, vilka enligt Chatman som sagt tillhör storyn, aktualiserar den diskursiva framställningen av dem. Följaktligen kopplas begreppen story och diskurs samman, och den växelverkan som finns dem emellan uppmärksammas. I romaner med förstapersonsberättare, som exempelvis *Fight Club*, är denna växelverkan särskilt tydlig eftersom diskursens berättarinstans på ett direkt sätt kopplas till storyns karaktärer.

Att Barthes studerar diskursen, d.v.s. själva realiseringen av och uttrycket för storyn, är för narratologin inget nytt. Snarare kan en tendens inom narratologin till att studera diskursen närmare än storyn skönjas. Chatman uppmärksammar att diskursen, likt storyn med dess fabel och plot, bör indelas i dels själva mediet, t.ex. en bok eller film, och dels den narrativa formen eller ”[t]he structure of narrative transmission”.¹¹ Narratologins fokus på diskursen kommer sig av att den senare av dessa delar, den narrativa formen, innefattar begrepp som berättare, berättarperspektiv och de spatio-temporala relationerna mellan berättarinstans och story.

⁹ Culler, s. 235f

¹⁰ Culler, s. 236f

¹¹ Chatman, s. 46

Angående strukturalistiska teorier om tidsperspektiv inom narrativ är det praktiskt taget omöjligt att förbise Gérard Genette och hans arbete. Genom en ingående studier av Marcel Prousts *På spaning efter den tid som flytt* konstaterar Genette att relationen mellan förfluten storytid ("historical time") och tiden för själva berättandet ("narrative time") kan delas in i fyra huvudsakliga kategorier. Den första är *sammanfattningen*, där tiden för berättandet är drastiskt reducerad i förhållande till storytiden som passerar. Den andra kallar han *den dramatiska scenen*, i vilken tidsrelationen är likställd. De sista två kategorierna är *stasis* och *ellipsis*. Begreppet stasis är viktigt för en analys av *Fight Club* och betecknar att storytiden pausar medan berättandet fortgår, vilket exempelvis är vanligt vid beskrivande passager. Ellipsis representerar det motsatta, d.v.s. att storytiden förflyter utan att det noteras i diskursen.¹² Chatman menar, i ett resonemang som liknar det Barthes för om läsarens förståelse av karaktärer, att läsaren mer eller mindre medvetet tolkar innehållet i ellipser och fyller i luckorna genom logisk slutledningsförmåga.¹³ Om det exempelvis i en mening berättas att en karaktär står i hallen och tar på sig sin ytterrock och nästa mening beskriver hur hon korsar ett övergångsställe, låter läsare ellipsen laddas med handlingar som att lämna lägenheten, låsa ytterdörren osv.

Tidsperspektivet är viktigt även för Genettes studie av berättarinstansen inom narrativ: "It is almost impossible for me" skriver han, "not to locate the story in time with respect to my narrating act, since i must necessarily tell the story in present, past or future tense".¹⁴ Han menar att den temporala relationen mellan berättarinstansen och storyn är den huvudsakliga delen i studiet av berättandets tidsaspekt. Genette utformar därför fyra kategorier för berättarinstansens temporala position, och kallar dem *påföljande berättande* ("susequent"), *förhandsberättande* ("prior"), *simultant berättande* ("simultaneous"), och *inskjutet berättande* ("interpolated"). Den sistnämnda, som förekommer exempelvis i brevromaner och genom dagboksberättande, är den mest komplicerade eftersom berättarinstansen där kan komma att "trassla ihop sig" med storyn och således påverka den.¹⁵ I brevromaner med flera korrespondenter, påpekar Genette, är denna problematik särskilt vanlig eftersom "the letter is at the same time both a medium of the narrative and an element of the plot".¹⁶

¹² Gérard Genette, "Time and narrative in *A la recherche du temps perdu*", Jonathan Culler, *Structuralism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Volume 2*, New York 2006, s. 118

¹³ Chatman, s. 51f

¹⁴ Gérard Genette, "From *Narrative Discourse*", Philip Rice & Patricia Waugh, *Modern Literary Theory* (1989), New York 2001, s. 67

¹⁵ Genette 2001, s. 67f

¹⁶ Genette 2001, s. 68

Genette kontrasterar det inskjutna berättandet mot det simultana berättandet. Med simultant berättande förflyter storytiden och tiden för berättandet i samma takt och det är därav den minst komplexa temporal relationen mellan berättarinstans och story. Genette framhäver dock att jämvikten mellan story och diskurs relativt enkelt kan förskjutas, och nämner Hemingways stil som exempel på simultant berättande med fokus på storyn och att sådant berättande ofta upplevs som objektivt. En förskjutning i motsatt riktning, d.v.s. mot diskursen, finns bl.a. i narrativ med inre monologer, eftersom sådant berättande belyser narrativets egna berättarinstans.¹⁷

De återstående två kategorierna som Genette fastställer är den mest ovanliga respektive den allra vanligaste. Förhandsberättande blir särskilt ovanligt eftersom det endast förekommer i narrativ av rent profetisk karaktär. Många narrativ förlagda i framtiden (i förhållande till samtiden för narrativets nedskrivning), som exempelvis Orwells *1984*, använder sig av påföljande berättande. Detta är den vanligaste typen av berättande och det kännetecknas av att berättarinstansen förmedlar narrativet efter det att storyns händelser utlöpt. I narrativ med påföljande berättande och förstapersonsberättare, som exempelvis *Fight Club*, är det allmänt förekommande att den temporala distansen mellan berättarpositionen och storyn minskar med berättandets fortlöpande, och att de två sammanfaller i narrativets slutskede.¹⁸

Berättarinstansens temporal position grundar sig alltså på en distinktion mellan tiden i storyn och tiden för berättandet. På ett liknande sätt och utifrån en likartad distinktion kan berättarinstansen även positioneras spatialt, d.v.s. rumsligt, i förhållande till de olika narrativa nivåer som finns i berättelser. Litteraturvetaren Suzanne Keen skriver att en narrativ nivå består av åtminstone ”a *discourse level*, a realm of narrated words-in-order, and the *story level*, a realm of imagined actions or agents”.¹⁹ Denna definition kan kopplas till Chatmans distinktion mellan story och diskurs, och slutsatsen kan dras att dessa två tillsammans utgör en narrativ nivå. Varje gång en karaktär i ett narrativ berättar en historia, d.v.s. blir berättare för ett ”nytt” narrativ, skapas en narrativ nivå med både en nivå för storyn och en för diskursen.²⁰ Detta förfarande med berättelser inom berättelser är i hög grad använt genom litteraturhistorien och ett välkänt exempel på narrativ med flera nivåer är Boccaccios *Decamerone*, där en narrativ nivå fungerar som en ram eller samlingsplats för ett flertal andra. Även *Fight Club* har ett flertal narrativa nivåer, vilket ska visas nedan.

¹⁷ Genette 2001, s. 69

¹⁸ Genette 2001, s. 69f

¹⁹ Suzanne Keen, *Narrative Form*, New York 2003, s. 109

²⁰ Keen, s. 111

P.g.a. skillnader i terminologi bör det sägas att begreppet story, som enligt Chatmans definition betecknar narrativets innehåll, dess händelser, karaktärer och miljöer, kan likställas med begreppet *dieges*.²¹ Berättarinstansen i ett narrativ kan genom distinktionerna mellan narrativa nivåer placeras ”inom” eller ”utom” diegesen. En berättare som befinner sig i diegesen är intradiegetisk, och i kontrast mot detta är en berättare som inte befinner sig i diegesen extradiegetisk. Då berättelser inom berättelser, som de i *Decamerone*, kallas hypo- eller metadiegetiska kan berättare som befinner sig inom sådana benämnas just hypo- eller metadiegetiska. Ett problem med dessa definitioner är att de är beroende av att en av nivåerna benämns som primärnivån. Denna problematik kommer att diskuteras närmare i nedanstående kapitel om den narrativa situationen i *Fight Club*. Kortfattat kan sägas att berättelser med flera nivåer kan analyseras på ett flertal olika sätt, och att nivåernas definitioner som intra-, extra-, eller hypodiegetiska utfaller olika beroende på vilken nivå som benämns som primärnivån.

I en analys av Genettes teorier om berättarinstansens spatiala positionering noterar narratologen Mieke Bal problemen som kan uppstå med klassificeringen av narrativa nivåer. Hon uppmärksammar även att Genette menar att den viktigaste aspekten av berättarinstansens spatiala positionering är relationen mellan berättaren och den berättade. En berättare som inte är närvarande i det förmedlade narrativet kallar Genette heterodiegetisk. Den berättare som är närvarande i narrativet kallas homodiegetisk. En homodiegetisk berättare som skildrar ”sin egen” historia, d.v.s. som är protagonist i narrativet den berättar, benämns som autodiegetisk.²² Distinktionen Genette gör grundar sig alltså på den spatiala relationen mellan berättarinstansen och det förmedlade narrativets dieges.

Bal granskar och vidareutvecklar även Genettes teorier om fokalisation. Det är en term som syftar till att beskriva berättarperspektiv. Narrativ där berättaren förmedlar mer information än karaktärerna innehar är ”non-focalized”, d.v.s. berättad utan fokalisatorer. Om berättaren säger endast vad en karaktär vet, skriver Bal, har narrativet intern fokalisation, ”whether that focalization be fixed, variable, or multiple”.²³ Berättarinstansens fokalisation i *Fight Club* är intern och varierar mellan olika aktörer, vilket ska redogöras för nedan.

Angående den tredje och sista typen av fokalisation som Genette definierar framför Bal en viss kritik. Narrativ där berättaren säger mindre än vad karaktärerna vet har enligt Genettes teori extern fokalisation. Grundpremisen för definitionen av de två första typerna,

²¹ Chatman, s. 44

²² Mieke Bal, ”Narration and Focalization”, Jonathan Culler, *Structuralism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Volume 2*, New York 2006, s. 132f

²³ Bal, s. 131

nollfokalisation och intern fokalisation, anmärker Bal, är genom vilket perspektiv berättarinstansen *ser*. Extern fokalisation däremot, definieras utifrån vad som *är sett*.²⁴ Bals kritik av Genettes definitionsapparat är förståelig, men samtidigt är Genettes termer värdefulla och användningsbara. Vad Bal inte noterar är att definitionsproblematiken kan förklaras genom den växelverkan som finns mellan intern och extern fokalisation. Om berättarens perspektiv sammanfaller med en av karaktärernas, d.v.s. om intern fokalisation används, blir alla andra karaktärer per automatik externt fokaliserade. Med detta i åtanke tydliggörs att intern och extern fokalisation är varandras motsatser, och därmed blir Genettes diametralt motsatta utgångspunkter för termernas definitioner lättare att acceptera.

Den narrativa situationen i *Fight Club*

Den narrativa situationen är ett begrepp som innefattar och kombinerar berättarinstans, fokalisation och narrativa nivåer.²⁵ En undersökning av *Fight Clubs* protagonist, hans anonymitet och identitet måste inbegripa en undersökning av romanens narrativa situation eftersom berättarinstansen realiserar av protagonisten. Detta signalerar, för att tala med Genette, att det rör sig om en homodiegetisk eller autodiegetisk berättare. Denna kategorisering problematiseras dock av att romanens struktur av narrativa nivåer försvårar berättarinstansens spatio-temporal positionering, och genom dess till synes uppluckrade kommunikationskedja från berättare till narratee (den av berättaren tilltalade). För att få grepp om berättarinstansen, och således protagonisten, måste både kommunikationskedjan och romanens narrativa situation studeras.

Narrativa nivåer och berättarinstansens position

Fight Clubs första kapitel fyller ett flertal funktioner, vars gemensamma nämnare är presentation. Utöver problematiken som driver intrigen framåt presenteras även de viktigaste karaktärerna och den miljö i vilken de agerar. Den anonyma protagonisten, får man veta, har en pistol inkörd i munnen på taket av Parker-Morrisbyggnaden, och mannen som håller pistolen försöker övertyga honom om att de genom sitt agerande kommer bli legender. Den som håller pistolen, Tyler Durden, visar sig senare vara den andra delen av protagonistens personlighetsklyvning, och inget annat än ”a disassociative personality disorder [...] a hallucination” (s. 168).

Om intrigen och dess bakomliggande problematik omskrivs till att benämnas handling eller händelser tydliggörs att *Fight Clubs* första kapitel till presenterar en story, d.v.s.

²⁴ Bal, s. 131

²⁵ Keen, s. 30

handling, karaktärer och miljö.²⁶ Då storyns presentation utgör en diskurs uppenbaras också att romanens första kapitel till fullo skapar och utgör en narrativ nivå.²⁷ Kapitlets sista ord ”uttalade” av protagonisten är ”I remember everything. / Three minutes” (s. 15). På den påföljande sidan är handlingen förflyttad både temporalt och spatialt till protagonistens förflutna. Att det andra kapitlet är ”dåtid” i förhållande till det första signaleras av orden ”I remember everything”, eftersom det ger en uppfattning om att rörelsen från Parker-Morrisbyggnaden till källaren av Trinity Episcopalkyrkan är en rörelse in i protagonistens minne.

Den spatio-temporala förflyttningen och relationen till protagonistens minne signalerar också att det andra kapitlet introducerar en ny narrativ nivå. Keen noterat att ”[w]henever a character in a narrative begins telling a story, not only has the character become a secondary narrator, but a secondary story world has also been created”.²⁸ Protagonistens förmedlande av sina minnen skapar alltså en story som är avskild från den som utspelar sig på Parker-Morrisbyggnaden, och då själva förmedlandet utgör en diskurs kan det konstateras att *Fight Clubs* andra kapitel introducerar en ny narrativ nivå.

Ett problem finns i Keens sätt att benämna den nya nivån för sekundär, särskilt i *Fight Club* där protagonistens återberättande av sina minnen utgör den absoluta merparten av romanen. För att definiera romanens olika nivåer som primär- eller sekundärnivåer behöver deras funktioner bestämmas, och för det måste berättandets tidsaspekt och berättarinstansens temporala position tas i beaktande.

Gällande berättandets tidsaspekt och de narrativa nivåernas funktioner är begreppet stasis relevant. De avslutande orden i första kapitlet, ”[t]hree minutes” (s. 15), aktualiserar storytidens fortlöpande på ett tydligt sätt genom referensen till nedräkningen inför en explosion. I och med andra kapitlet och introduktionen av den nya narrativa nivån pauser nedräkningen, och således också storytidens fortlöpande. Det är först på sidan 204 som flödet av storytiden på Parker-Morrisbyggnaden återupptas. Detta görs genom att narrativet återknyter till nedräkningen, och låter den fortsätta: ”Three minutes. / Then somebody yells [...] One minute” (s. 204f). De 189 sidorna däremellan råder alltså ett totalt stopp i storytiden för narrativet som utspelas på taket av Parker-Morrisbyggnaden, och det handlar således om en narrativ stasis. Genette hävdar att stasisens funktion oftast är att ge utrymme åt beskrivande

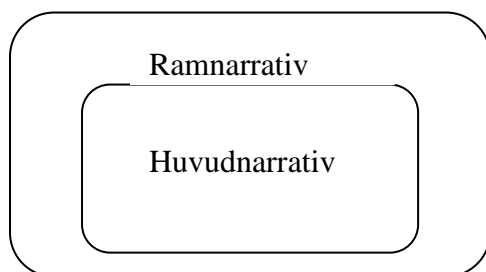
²⁶ Chatman, s. 44

²⁷ Keen, s. 109

²⁸ Keen, s. 111

passager.²⁹ Han har även utvecklat teorier om de möjliga relationerna mellan primär- och sekundärnarrativ, och applicerade på *Fight Club* visar dessa att relationen mellan narrativen är kausal. Detta förhållande kännetecknas av att sekundärnarrativet påverkar händelserna i primärnarrativet genom att de tillhandahåller förklarande information om dem.³⁰ Det går således att konstatera att det första narrativet, i enlighet med god kronologi, är att betrakta som primärt, och att narrativet som inleds i andra kapitlet är ett sekundärnarrativ. Den beskrivning som den narrativa stasisen lämnar utrymme för realiseras i form av ett sekundärnarrativ, vars story förklarar och beskriver händelserna i primärnarrativet. Att protagonisten återberättar händelserna i sekundärnarrativet signalerar att han använder sig av påföljande berättande. Detta betyder att berättarinstansen på en tidslinje skulle placeras ”efter” de redan avslutade händelserna i sekundärnarrativet.

Det kausala förhållandet mellan narrativen signalerar att primärnarrativet befinner sig på en ”högre” nivå än sekundärnarrativet, eller annorlunda uttryckt att det omsluter sekundärnarrativet. P.g.a. denna omslutande funktion och de stora skillnaderna i narrativens omfång kan det vara mer representativt att benämna dem som ramnarrativ respektive huvudnarrativ. Denna klassificering utgår från narrativens omfång och funktioner snarare än ordningen i vilken de presenteras. Figur 1 visar relationen mellan narrativen.



Figur 1

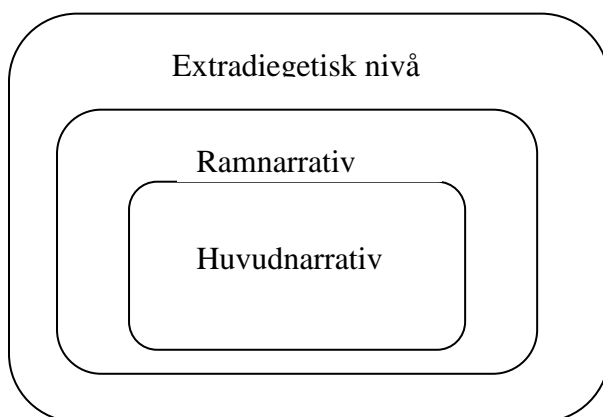
Detta förhållande kompliceras dock av att protagonisten är den som berättar både ram- och huvudnarrativet, och att deras story tycks smälta samman i romanens slutskede. Sammansmältningen av narrativen kan förklaras med Genettes teorier om berättarinstansens temporala position. Han menar att i narrativ berättade i första person minskar det temporala avståndet mellan story och berättarinstans allteftersom narrativet förmedlas, och att det finns en tendens i att storyn avslutas i den tidpunkt då förstapersonsberättaren börjar sitt berättande.³¹ Applicerad på *Fight Club* visar denna teori att huvudnarrativet vars ingress är orden ”I remember everything. / Three minutes” (s. 15) leder fram till den tidpunkt i

²⁹ Genette 2006, s. 118

³⁰ Bal, s. 132

³¹ Genette 2001, s. 70

ramnarrativet då berättandet av huvudnarrativet startar "[t]hree minutes" (s. 204), och att en konvergens mellan ram- och huvudnarrativ uppstår. Viktigt att poängtera är att denna konvergens inte betyder att narrativen är ett och detsamma, utan att den snarare tillkännager att huvudnarrativet både inleds och avslutas i ramnarrativet. Annorlunda uttryckt kan det sägas att protagonisten i sin roll som berättare av huvudnarrativet hela tiden befinner sig på Parker-Morrisbyggnadens tak, d.v.s. i ramnarrativet, och att huvudnarrativet syftar till att förklara hur han hamnat där. Förklaringen avslutas oundvikligen då den sammanfaller med att han påbörjar berättandet. Att protagonisten befinner sig i ramnarrativet kan även det förklaras med Genettes teorier om den temporala relationen mellan berättarinstans och story. En förstapersonsberättare är aldrig densamma som protagonisten eftersom, som Bal uttrycker det, "the moment of writing down one's adventures is never the moment of experiencing them".³² Detta betyder också att Figur 1 måste utökas med en extradiegetisk nivå, där ramnarrativets förstapersonsberättare befinner sig.



Figur 2

I den extradiegetiska nivån, vars story (dieges) romanen alltså inte redogör för och som därmed är "utanför" storyn (extradiegetisk), befinner sig vad som kan kallas den egentlige berättaren. Denna roll fylls av protagonisten och är temporalt positionerad efter att händelserna i ram- likväl som huvudnarrativet avslutats. Den egentlige berättaren redogör för ramnarrativet i första person, och genom Genettes iakttagelse om skillnaden mellan protagonist och förstapersonsberättare är protagonisten i ramnarrativet således den egentlige berättarens "tidigare jag". Samma förhållande råder mellan ram- och huvudnarrativets berättare respektive protagonist, eftersom protagonisten i ramnarrativet berättar huvudnarrativet i första person.

Distinktionen mellan berättarna av ram- respektive huvudnarrativet rimmar, till skillnad från klassificeringen av de narrativa nivåerna, väl med Keens uttalande om att en karaktär

³² Bal, s. 131

som börjar förmedla en berättelse "become[s] a secondary narrator".³³ Att kalla huvudnarrativets berättare för sekundär visar på ett tydligt sätt att det finns ytterligare en berättare. Då den egentlige berättaren befinner sig i den extradiegetiska nivån och är spatio-temporalt avskild från narrativet han förmedlar kan han klassificeras som extra- och heterodiegetisk. Denna klassificering passar även på den sekundära berättaren om man utgår ifrån den förmedlade berättelsen, d.v.s. huvudnarrativet, eftersom han är separerad från den. Utgår man från berättarpositionen är sekundärberättaren istället intradiegetisk, då han befinner sig i ramnarrativets dieges, men fortfarande heterodiegetisk eftersom han är positionerad i en annan narrativ nivå än berättelsen han förmedlar.

Fokalisation och *Fight Clubs* kommunikationskedja

Protagonisten kan alltså genom de olika funktioner han har positioneras både i ramnarrativet och huvudnarrativet, likväl som i den extradiegetiska nivån. Den sekundära berättaren följer i huvudnarrativet protagonisten och hans handlingar, och betraktar hans omgivning utifrån hans perspektiv. Därmed kan sägas att berättandet i huvudnarrativet är internt fokaliserat genom dess protagonist. Värt att notera är att berättarinstansen genom vissa för romanen typiska formuleringar luckrar upp den interna fokalisationen, eller i varje fall skapar en illusion om fokalisationens uppluckring. Romanens inledande rader ger exempel på dessa typformuleringar:

Tyler gets me a job as a waiter, after that Tyler's pushing a gun in my mouth and saying, the first step to eternal life is you have to die. For a long time, though, Tyler and I were best friends. / People are always asking me, did I know about Tyler Durden. (s. 11)

Den första meningen är ett bra exempel på Genettes sammanfattning, där tiden för berättandet är drastiskt reducerad i förhållande till storytiden som redogörs för.³⁴ Mellan den tidpunkt i storyn då Tyler ordnar serveringsjobbet åt protagonisten och tidpunkten för pistolhotet förflyter i själva verket flera månader, men utrymmet som ges i diskursen, d.v.s. tiden för berättandet, är mycket kort. Den sista meningen i citatet ovan kan klassificeras utifrån Genettes teorier om frekvens, och mer specifikt om det iterativa uttalandet. Genette definierar det som "a single narrative assertion [which] cover several recurrences of the same event or, to be more precise, of several analogical events considered only with respect to what they

³³ Keen, s. 111

³⁴ Genette 2006, s. 118

have in common”.³⁵ Sammanfattningen och det iterativa uttalandet är signifikativa för berättarinstansens röst i *Fight Club*.

Dessa pregnant formuleringar (sammanfattningen) och deras generiska syftning (det iterativa uttalandet) påverkar den interna fokalisationen eftersom de gör att den av berättarinstansen omtalade, protagonisten, och den tilltalade, d.v.s. narrateen, tycks smälta samman. Exempelvis inleds romanens andra kapitel med orden ”Bob’s big arms were closed around me to hold me inside, and I was squeezed in the dark between Bob’s new sweating tits that hang enormous, the way we think of God’s as big” (s. 16). Utifrån protagonistens perspektiv beskrivs upplevelsen av att karmas in i Bobs gigantiska bröst, men med orden “the way we think of God’s as big” (s. 16, min kursivering) förändras den interna fokalisationen eftersom en andra part antas betrakta eller tänka om Bobs bröst utifrån samma perspektiv som protagonisten. Denna andra part kan antingen förstås som berättelsens narratee eller som en effekt av de iterativa uttalandenas generiska syftning.

Att en narratee finns närvarande antyds i ramnarrativet då protagonistens uppsåt att sprida berättelsen om Tyler Durden, fight club och Project Mayhem tydliggörs: ”Where would Jesus be if no one had written the gospels? / Four minutes. / I tongue the gun barrel into my cheek and say, you want to be a legend Tyler, man, I’ll make you a legend” (s. 15). Efter detta uttalande om viljan, eller möjligheten, om att genom att berätta Tylers “evangelium” göra honom till en legend kommer det första kapitlets avslutande rader, och med det intar protagonisten rollen som sekundärberättare då han börjar förmedla huvudnarrativet. Det tydliga uppsåtet att förmedla och sprida Tylers berättelse tillkännager att det finns en mottagare till huvudnarrativet, d.v.s. en narratee.

I huvudnarrativet är de iterativa uttalandena vid ett flertal tillfällen skrivna med subjektet i andra person. Detta kan antingen betraktas som att berättarinstansen direkt vänder sig till narrateen, eller som att användandet av ”you” har generisk syftning och motsvarar svenskans ”man”. Intressant nog får båda sätten att betrakta andrapersonspronomenet samma effekter eftersom det konvergerar med protagonisten. Då han förklarar sin upplevelse av möbelshopping skrivs allt i andra person:

It took me my whole life to buy this stuff [...] You buy furniture. You tell yourself, this is the last sofa I will ever need in my life. Buy the sofa, then for a couple of years you’re satisfied that no matter what goes wrong, at least you’ve got your sofa issue handled. Then the right set of dishes. Then the perfect bed. The drapes. The rug. (s. 44)

³⁵ Genette 2006, s. 119f

Citatets första mening klargör att det är protagonistens upplevelser av att köpa möbler som redogörs för, men därefter förmedlas de i andra person. Betraktar man detta "you" som syftande på narrateen uppstår en konvergens mellan protagonist och narratee. En liknande sammansmältning sker om "you" anses vara en följd av en generisk syftning, eftersom protagonistens handlingar då tillskrivs en allmänhet, och anses utförda inte bara av honom utan av gemene man.

Då protagonisten lider av en personlighetsklyvning skulle andrapersonspronomenet även kunna identifieras med hans låtsaskompis Tyler Durden. Intressant nog återfinns dock samma användningsmönster av "you" i ramnarrativet, vars extradiegetiska berättare realiseras av protagonisten efter att romanens alla händelser utlöpt och följaktligen efter att han löst sin identitetskris och inte längre lider av personlighetsklyvningen. Redan på första sidan görs den andra partens närvaro explicit: "To make a silencer, you just drill holes in the barrel of the gun, a lot of holes" (s. 11). Ett par sidor senare signaleras att andrapersonspronomenet syftar på någon med förmågan att agera aktivt "[a]sk me how to make nerve gas. Oh, all those crazy car bombs" (s. 13). Detta tyder på att användningen av "you" bör betraktas som syftninande på narrateen snarare än att det är en allmänt syftande konstruktion som motsvarar svenskans "man". Keen observerar att kommunikationskedjan mellan berättare och narratee signalerar att de existerar i samma narrativa nivå. Eftersom ramnarrativet förmedlas av en extradiegetisk berättare bör även narrateen positioneras utanför diegesen. Detta betyder att ramnarrativets narratee snarast kan förstås som en diskursiv konstruktion av den tilltalade. Därigenom kan en parallell dras till den implicite läsaren, vilken är extradiegetiskt positionerad och konstrueras av textens diskurs.³⁶ Då den extradiegetiska berättarens röst fokaliseras genom protagonisten får det direkta tilltalet till narrateen (eller den implicite läsaren) effekten av att kommunikationskedjan från berättare till narratee luckras upp. Orden "[a]sk me how to make nerve gas", liksom andra konstruktioner av samma art, skapar en konvergens mellan protagonist och narratee som gör att narrateen verkar vara intradiegetisk snarare än extradiegetisk.

Protagonisten som Envar

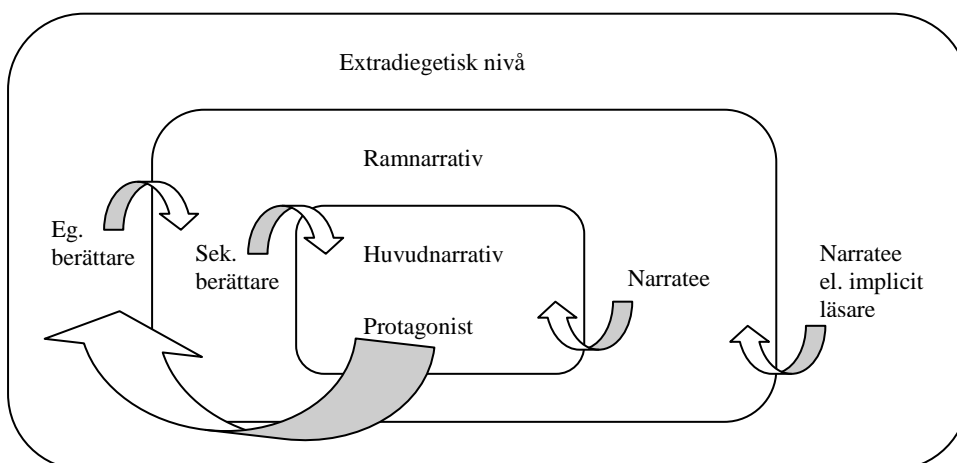
En analys av den narrativa situationen i *Fight Club* visar alltså att protagonisten upptar rollen som extra- och heterodiegetisk berättare av ramnarrativet likväl som intra- och heterodiegetisk berättare av huvudnarrativet. Han är också en aktivt agerande karaktär både i ram- och

³⁶ Keen, s. 34f

huvudnarrativet, och den som fokaliserar berättarrösten. Den interna fokalisationen växlar dock tidvis till en andra part, och vare sig denna betraktas som narrateen eller som en grammatisk konstruktion med generisk syftning blir effekten att protagonistens upplevelser ses som delade av någon annan, och att den andra parten (narrateen eller ”gemene man”) inkorporeras i diegesen. Denna effekt förstärks av de iterativa uttalandena. Genettes definition därav, ”a single narrative assertion [which] covers several recurrences of the same event or, to be more precise, of several analogical events considered only with respect to what they have in common”,³⁷ kan användas för att belysa relationen mellan protagonisten och den andra parten. De två kopplas inte samman för att de är identiska, utan eftersom de är ”considered only with respect to what they have in common”.

Konvergensen mellan protagonisten och den andra parten gör att han inte bara realiserar rollen som talare (berättare) och omtalad (protagonist), utan också som tilltalad (narratee). Sedd tillsammans med protagonistens anonymitet gör denna mängd av utförda funktioner och fyllda positioner att protagonisten kan förstås som Envar, d.v.s. en representant för människan i alla hennes möjliga roller. Dessa är sammankopplade eftersom de betraktas utifrån sin minsta gemensamma nämnare. Eftersom den tilltalade i ramnarrativet p.g.a. sin extradiegetiska positionering liknar den implicite läsaren kan benämningen Envar sägas syfta på den senmoderna människan. Detta beror på att den implicite läsaren betecknar en textuell projektion som kan avkoda och förstå hela narrativet.³⁸ Eftersom *Fight Club* utspelas i en senmodern värld måste den implicite läsaren leva i och förstå densamma.

Figur 3 är ett försök att i bild visa de olika funktionerna som protagonisten utför, deras positioner och relationerna dem emellan.



Figur 3

³⁷ Genette 2006, s. 119f

³⁸ Keen, s. 35

Pilarna syftar till att åskådliggöra relationen mellan de olika funktioner och positioner protagonisten uppfyller. De visar också konvergensen mellan protagonistens olika roller, och hur kommunikationskedjans rörelse från berättare till narratee luckras upp av att alla funktionerna sammankopplas med protagonisten.

Konvergensen mellan talare, omtalad och tilltalad som en analys av *Fight Clubs* narrativa situation blottlägger kan alltså förklara protagonistens anonymitet såtillvida att analysen möjliggör en förståelse av honom som Envar, d.v.s. en representant för den senmoderna människan. Vad en analys av diskursens konstruktioner dessvärre inte blottlägger är vem denna senmoderna människan är, eller vilka karaktärsdrag som kan tillskrivas henne. För att kunna identifiera Envar måste således romanens story undersökas, och framförallt vad storyn säger om protagonistens, och följaktligen Envars, identitet.

Den anonyma protagonistens identitet

Egennamn, materialism och rationalitet

Protagonisten i *Fight Club* är anonym såtillvida att hans riktiga namn aldrig blir känt för läsaren. I föregående kapitelns analys av den narrativa situationen skapade anonymiteten inga egentliga problem utan kopplades till den mängd narratologiska funktioner protagonisten har. En undersökning av protagonistens identitet och karaktärsdrag kan dock försvåras av anonymiteten. Barthes teorier om hur läsare skapar sig en uppfattning om en fiktiv karaktär är beroende av att de egenskaper som genom kulturella koder kan utläsas ur texten samlas under karaktärens egennamn. Detta låter karaktären existera ”outside the semantic features whose sum nevertheless wholly constitutes him”.³⁹ För att Barthes teorier ska kunna appliceras på *Fight Club* måste protagonisten skrivas med stort ”P” och betraktas som ett egennamn.

Intressant nog korrelerar Barthes teorier om karaktärsbildning väl med hur de fiktiva karaktärerna i *Fight Club* tycks betrakta varandra. Då Big Bob, eller Robert Paulson som han också kallas, dödas under ett uppdrag för Project Mayhem börjar de andra medlemmarna upprepa hans namn som ett mantra. Det sägs att ”[h]is name is Robert Paulson and he is forty-eight years old. His name is Robert Paulson, and Robert Paulson will be forty-eight years old, forever” (s. 176). Att han kommer vara 48 år för evigt tyder på att ”Robert Paulson” är ett egennamn i Barthes mening, under vilket egenskaper och karaktärsdrag om hans karaktär och person samlas. I och med hans död kan inte fler egenskaper eller mer information, som

³⁹ Culler, s. 237

exempelvis hans ålder, insamlas och inte heller kan de förändras. Därmed kommer han vara ”forty-eight years old, forever”.

Den mesta av informationen som ges om Protagonistens karaktär finns i huvudnarrativet. Det tydliggörs att han, på ett sätt som liknar samlandet av karaktärsdrag under ett egennamn, samlar materiella ting i sin lägenhet för att befästa sin identitet. Han beskriver sin lägenhet som ”[a] filing cabinet for widows and young professionals” (s. 41), vilket tyder på en medvetenhet om att det materiella, d.v.s. lägenheten, identifierar, kategoriserar och placerar honom i ett fack. Även lägenhetens inredning är starkt kopplad till Protagonistens uppfattning om sin egen identitet, vilket klargörs i ett samtal med den polis som utreder den explosion som sprängt lägenheten och all dess inredning: ”I loved every stick of furniture. That was my whole life. Everything, the lamps, the chairs, the rugs were me. The dishes in the cabinet were me. The plants were me. The television was me. It was me that blew up” (s. 111).

Ägandets koppling till identitetsskapande leder även till en stark varufetischism. Eftersom materiella ting förenas med identitet, blir inhandlandet av varor en akt av självförverkligande och njutning. Människor han känner, säger Protagonisten, ”used to sit in the bathroom with pornography, now they sit in the bathroom with the IKEA furniture catalogue [...] The Vild hall clock made of galvanized steel, oh, I had to have that. / The Klipsk shelving unit, oh, yeah” (s. 43). Kopplingen till pornografi och de njutningsrelaterade uttrycken ”oh, yeah” ger möbelshoppningen sexuella konnotationer. Välbehaget som kommer sig av att köpa något begränsas dock av att det är *rätt* saker som ska införskaffas: ”You buy furniture [...] the *right* set of dishes. Then the *perfect* bed” (s. 44, min kursivering).

Vid sidan av, och kopplad till, denna materialism har Protagonisten en stark rationalitet, vilken är grundad i hans yrkesroll. Han beskriver hur hans huvudsakliga uppgift som ”recall campaign coordinator” hos en biltillverkare är grundad i matematik:

It's simple arithmetic [...] You take the population of vehicles in the field (*A*) and multiply it by the probable rate of failure (*B*), then multiply the result by the average cost of an out-of-court settlement (*C*). / *A* times *B* times *C* equals *X*. This is what it will cost if we don't initiate a recall. / If *X* is greater than the cost of a recall, we recall the cars and no one gets hurt. / If *X* is less than the cost of a recall, then we don't recall (s. 30).

Den enkla, och genom dess konsekvenser omoraliska, aritmetik Protagonisten använder i sitt yrke kommer sig av att företaget där han arbetar är grundat på ekonomisk vinning och drivs av en tillväxthunger som endast går att mäta genom att beräkna värdet av materiella ting.

Eduardo Mendieta skriver i tidskriften *Philosophy and Literature* att detta är en tydlig beskrivning av den senmoderna marknaden och arbetsmiljön, där "work itself has succumbed to the logic of the maximization of profit and minimization of costs", och menar att ett sådant arbetssätt underminerar upplevelsen av arbetet som meningsfullt.⁴⁰

Rationaliteten och materialismen är alltså sammankopplade, och de ligger till grund för Protagonistens sätt att betrakta livet, världen och sig själv som förgänglig materia: "Nothing is static. Everything is falling apart" (s. 108), "On a long enough time line, the survival rate for everyone will drop to zero" (s. 17). Dessa insikter om världens och hans egen förgänglighet är dock svåra för Protagonisten att acceptera, och de leder till en känsla av meningslöshet och alienation. Inhandlandet av möblerna han byggt sin identitet kring kommer leda till att allt en dag är köpt, och då, säger han, "you're trapped in your lovely nest, and the things you used to own, now they own you" (s. 44).

Protagonistens alienation och ångest tar sömnlösheten till sitt uttryck och gör honom "tired and bored" (s. 172), vilket aktualiserar och alluderar på Camus och *Myten om Sisyfos*: "Ledan och tröttheten är sista akten i ett vanemässigt liv, men de ger samtidigt uppslag till medvetenheten och impulser till det fortsatta förloppet – antingen en omedveten återgång till kedjan eller också det definitiva uppvaknandet".⁴¹ Som tidigare konstaterats kan Protagonisten genom sin anonymitet och den mängd narratologiska funktioner ses som en representant för den senmoderna människan. Genom sin rationella insikt om det materiellas förgänglighet kan *Fight Clubs* Envar karakteriseras som en individ som känner "[l]edan och tröttheten", och som lever i ett samhälle där identitet kopplas till varor och där ekonomisk vinning står över moralen. Att Camus kallar ledan och tröttheten för "sista akten i ett vanemässigt liv" korrelerar väl med intrigutvecklingen i *Fight Club*, och närmare bestämt att Protagonisten blir vän med Tyler Durden.

Självdestruktion och konsumtionssamhällets baksidor

Tyler Durden är karismatisk, intelligent och kraftfull. Han är även en hallucination, och den andra delen av Protagonistens personlighetsklyvning. Litteraturvetaren Jesse Kavadlo menar att Durden tagits "too literally by both fans and critics alike. Durden is not a generational spokesperson; even within the fiction of *Fight Club* he is a fictional character, a hallucination".⁴² Kavadlo syftar bara till fans och kritiker av boken *Fight Club*, men intressant

⁴⁰ Eduardo Mendieta, "Surviving American Culture: On Chuck Palahniuk", *Philosophy and Literature*, 2005:29, 2, s. 396

⁴¹ Albert Camus, *Myten om Sisyfos* (1942), Viborg 2004, s. 16

⁴² Kavadlo, s. 18

nog går hans iakttagelse även att applicera på romanens fiktionsvärld, och inte minst Protagonisten. Även då han insett att Durden är ”a dissociative personality disorder” (s. 168) säger han:

I love everything about Tyler Durden, his courage and his smarts. His nerve. Tyler is funny and charming and forceful and independent, and men look up to him and expect him to change their world. Tyler is capable and free, and I am not (s. 174).

Det hos Durden som tilltalar Protagonisten, och om man litar på Kavadlo även många läsare, är förmågan att agera fritt och orsaka förändring. Innan han träffade Durden var Protagonisten ”tired and crazy and rushed” (s. 172), önskade sig flygkrascher och var avundsjuk på cancerpatienter. ”I was tired and bored with my job and my furniture,” säger han, ”and I couldn’t see any way to change things. / Only end them. / I felt trapped. / I was too complete. / I was too perfect” (s. 172f). Genom att skapa Tyler Durden fick Protagonisten en möjlighet att ta sig ur den rationella materialism han fastnat i, och därmed en möjlighet att bli fri från sin ångest och sin känsla av alienation. Durdens budskap, det som pockar på Protagonistens uppmärksamhet och väcker hans intresse, är både tydligt och enkelt: ”It’s only after you’ve lost everything [...] that you are free to do anything” (s. 70). Tvärt emot varufetischismen och det över moralen stående rationella vinstintresset som Protagonisten upplever gällande sina möbler och i sitt arbete, presenterar Durden en livssyn som motsätter sig perfektionism. ”A moment was the most you could ever expect from perfection” (s. 33) menar Tyler.

Kavadlo kallar Durdens filosofi för post-Nietzscheansk, och det är på många sätt en god beskrivning. Litteraturvetaren Jimmy Vulovic konstaterar att ”[e]n viktig tanke i Friedrich Nietzsches filosofiska resonemang är verklighetens ständiga föränderlighet och totala oberoende av människan”.⁴³ Denna syn på verkligheten som ostatisk och avskild från människan ligger till grund för Durdens filosofi, och han menar att människan måste frigöra sig från den materiella verkligheten för att bli fri: ”It’s only after you’ve lost everything [...] that you are free to do anything” (s. 70).

Parallellerna till Nietzsche är särskilt tydliga genom Zarathustra, vilken Tyler Durden på många sätt liknar. Då Protagonisten insett att Durden är en del av honom själv ber han Marla Singer att hålla honom vaken, och säger ”[t]he second I fall asleep, Tyler takes over” (s. 175). Om Zarathustra står det att ”han var en nattvandrare och tyckte om att se allt sovande i

⁴³ Jimmy Vulovic, *Ensamhet och gemenskap i förvandling: vägar genom Eyvind Johnsons och Rudolf Värnlunds mellankrigsromaner*, Stockholm 2009, s. 55

ansiktet”.⁴⁴ Både Durden och Zarathustra är alltså aktiva då andra sover. Parallellerna gällande sömn finns också i Zarathustras tal om vännen och i Protagonistens uppfattning om Durden och Marlas relation. ”Din dröm skall förråda dig vad din vän gör i vaka” säger Zarathustra.⁴⁵ Första gången Durden och Marla har sex vaknar Protagonisten och berättar att ”[a]ll night long, I dreamed I was humping Marla Singer” (s. 56). I romanens inledning säger Protagonisten ”Tyler and I were best friends” (s. 11). Protagonistens dröm om sin vän blir en dröm om honom själv eftersom han och Durden använder samma kropp.

Den allra viktigaste kopplingen mellan Durden och Zarathustra, den som ligger till grund för Kavadlos benämning av Durdens filosofi som post-Nietzscheansk, finns i deras sätt att sammankoppla skapande och destruktion. ”Förbränna dig måste du vilja i din egen flamma” säger Zarathustra, ”huru ville du bliva ny om du icke först har blivit aska?”.⁴⁶ Strax innan Durden bränner märket av en kyss på Protagonistens hand berättar Protagonisten att:

Tyler says I'm nowhere near hitting bottom, yet. And if I don't fall all the way, I can't be saved. Jesus did it with his crucifixion thing. I shouldn't just abandon money and property and knowledge. I should run from self-improvement, and I should be running toward disaster [...] Only after disaster can we be resurrected (s. 70).

Likt Zarathustra menar alltså Durden att destruktionen, och särskilt självdestruktionen, är en förutsättning för utveckling och återuppståndelse. Begreppet ”hitting bottom”, vilket syftar till den punkt då ”you are free to do anything” (s. 70), alluderar även det på Nietzsche. Närmare bestämt anspelar det på Zarathustras fråga om varifrån de högsta bergen, vilka kan förstås som en omskrivning av övermänniskan, kommer: ”Då fick jag veta att de [de högsta bergen] kommo ur havet. / Detta vittnesbörd är skrivet i deras sten och i deras toppars väggar. Ur det djupaste måste det högsta komma till sin höjd”.⁴⁷

Inte bara Protagonisten förtrollas av Tyler Durdens karisma, kraft och filosofi. Han berättar att varje vecka som de går till fight club ”there's more guys there” (s. 50). Varje vecka kommer fler och fler män till en bars källarutrymme för att slåss och uppleva en motpol till vardagens vanemässiga leda och trötthet. ”There's hysterical shouting in tongues lika at church,” berättar Protagonisten, ”and when you wake up Sunday afternoon you feel saved” (s. 51). Mendieta skriver att:

⁴⁴ Friedrich Nietzsche, *Så talade Zarathustra* (1883-91), Viborg 1999, s. 24

⁴⁵ Nietzsche, s. 54

⁴⁶ Nietzsche, s. 60

⁴⁷ Nietzsche, s. 141

Physical violence is always a substitute for immediacy and experience, but also a reaction to frustrated expectation. At the same time, once the rush of adrenaline has subsided and the throb of pain eases, the numbness and malaise of consumerism returns. Sought out pain and danger are palliatives for a deeper and graver sufferings [sic]: a void of meaning, a lack of direction.⁴⁸

De orsaker Mendieta ser till fight clubmedlemmarnas våld är alltså frustration, känslolöshet och missnöje, och de känslorna härleder han i sin tur till en riktungs- och meningslöshet i konsumtionssamhället. De män som kommer till fight club gör det således av samma anledningar som Protagonisten, vilket stärker uppfattningen av honom som Envar. Hans pluralitet finns inte bara i mängden utförda narratologiska funktioner, utan också inom själva storyn eftersom han är en representant, och genom sin roll som protagonist och berättare även talesman, för en större grupp individer.

Den fysiska smärtan och risktagandet i fight club är, som Mendieta skriver, endast lindrande medel för de ”deeper and graver sufferings” som orsakas av konsumismen. Detta leder så småningom till att fight club förvandlas till Project Mayhem, en till synes anarkistisk och revolutionär rörelse. Syftet med Project Mayhem är att lära ”each man in the project that he had to power to control history. We, each of us, can take control of the world” (s. 122). Vad fight club gjort med sina medlemmar ska Project Mayhem göra med samhället i stort: ”Project Mayhem will break up civilization so we can make something better out of the world” (s. 125). Metoden Project Mayhem använder för att slå sönder civilisationen är en brytning med konsumtionssamhället och dess normer, samt bombattentat, vandaliseringar och civil olydnad.

Filmvetarna Christopher N. Chandler och Philip Tallon utreder i uppsatsen ”Poverty and Anarchy in *Fight Club*” Durden och Project Mayhems filosofi och socioekonomiska visioner.⁴⁹ De studerar främst David Finchers filmatisering av romanen, men då den både intrigmässigt och tematiskt är trogen originaltexten är deras diskussion relevant att nämna, särskilt som de går att ställa till skaran av kritiker som Kavadlo menar tagit Durden ”too literally”.⁵⁰ De blir uppenbart lockade av Durdens vision om ekonomisk jämställdhet och hans kritik mot marknadssystemets koppling mellan konsumtion, materialism och identitetsskapande. Angående detta säger Durden bl.a. ”[o]ur culture has made us all the

⁴⁸ Mendieta, s. 396

⁴⁹ Christopher N. Chandler & Philip Tallon, ”Poverty and Anarchy In *Fight Club*”, Read Mercer Schuchardt, *You Do Not Talk About Fight Club*, Dallas 2008, s. 35ff

⁵⁰ Kavadlo, s. 18

same. No one is truly white or black or rich, anymore. We all want the same. Individually, we are nothing” (s. 134). Vad Chandler och Tallon inte noterar är att Project Mayhems medlemmar går från att vara konsumenter som alla upplever samma varufetischism till att praktiskt taget helt utrota sin individuella identitet. I Project Mayhem har de inga namn, de klär sig likadant och har samma snaggade hår, och bränner bort sina fingeravtryck med lut. Istället för att ta dessa aspekter av Project Mayhem i beaktande menar Chandler och Tallon att Durdens död liknar döden av en martyr.⁵¹

Att Durden betraktas som en frälsare är dock inte särskilt konstigt. Medlemmarna i Project Mayhem ser honom som en sådan, och rörelsen själv verkar sträva efter frälsning från konsumtionssamhället. Problemet med det synsätt Chandler och Tallon har är att det gör att *Fight Clubs* mest bitande kritik mot konsumtionssamhället går förlorad. Trots Durdens aforismer och visioner om en värld där människor är människor och inte konsumenter, är Project Mayhem ett progressivt kapitalistiskt företag snarare än en anarkistisk rörelse. Dess brytning med konsumtionssamhället innebär signifikant nog inte en brytning med produktionssamhället. Rörelsens officiella namn är Paper Street Soap Company, och medlemmarna producerar tvål från mänskligt fett de stulit från kliniker för plastikkirurgi. Tvålen säljs till lyxvaruhus, och Project Mayhem gör profit. Enligt Mendieta's beskrivning av den senmoderna marknaden som styrd av ”the maximization of profit and minimization of costs”⁵² är Project Mayhem genom sitt alias en Paper Street Soap Company en väl fungerande marknadsaktör, där produktionskostnaderna minimerats genom att arbetarna får lön in natura (maten de äter ur sina medhavda plastskålar) samt att råvarorna stulits.

En av biprodukterna i tvålproduktionen är glycerin, vilket kan användas till att göra dynamit. Denna dynamit, och andra sprängmedel gjorda av bl.a. apelsinjuicekoncentrat och bensen, använder medlemmarna sedan under sina ”homework assignments”. Durden säger att för varje genomförd hemläxa ”these fight club members with nothing to lose are a little more invested i Project Mayhem” (s. 167). Nyckelordet i detta citat är ”invested”, då det signalerar att Project Mayhem i grund och botten fungerar som vilket börsnoterat företag som helst, med enda skillnaden att investeringar görs i handlingar snarare än pengar.

En annan koppling till vanliga företag finns i att Project Mayhems medlemmar benämns som ”space monkeys”. I romanens inledning använder Protagonisten termen i anknytning till den alienation hans arbete orsakat: ”you’re one of those space monkeys. / You do the little job you’re trained to do. / Pull a lever. / Push a button. / You don’t understand any of it, and then

⁵¹ Chandler & Tallon, s. 51

⁵² Mendieta, s. 396

you just die” (s. 12). När han senare betraktar, och ifrågasätter, Project Mayhem använder han samma uttryck: ”Pull a lever. / Push a button [...] Has Tyler promised Big Bob enlightenment if he spends sixteen hours a day wrapping bars of soap?” (s. 130f).

Kavadlo menar att *Fight Club* visar ”that fascism is the endgame of a capitalist system that would reduce workers to drones and all personal identification to brand names and commercial transactions”.⁵³ Den kritik av konsumtionssamhället som leder till att fight club förvandlas till Project Mayhem förstärks av projektets utformning som totalitärt styrd produktionsinstans och marknadsaktör. Snarare än ett alternativ till konsumtionssamhället utgör Project Mayhem en bild av ett fullt utvecklat kapitalistiskt system, eller mildare uttryckt den riskfyllda baksidan av kapitalismen och konsumtionssamhället. Denna baksidessymbolik styrks dels av den destruktiva kraft bakom förbrukningsvaror som åskådliggörs då de omvandlas till sprängmedel, och dels av relationen mellan Protagonisten och Tyler Durden. Snarare än att likt Chandler och Tallon kalla Durden för en martyr, bör han benämnas som förmågan till destruktion som finns i samhället och hos Protagonisten. Durdens död är ingen matryrdöd, utan det enda sättet på vilket Protagonisten, och därigenom Envar, kan utdriva destruktionen ur sitt liv.

Vad Protagonisten i sin roll som representant för den senmoderna människan avbildar är alltså en människa som kämpar mot konsumismens materialistiska identitetsskapande och ett samhällssystem baserat på omoralisk rationalitet. Orsaken till kampen kan sägas vara en önskan att upphöra att vara Envar, och istället bli en enskild individ.

Mänskliga kontakter och kärlekens väg

I ramnarrativet säger Protagonisten att ”all of this: the gun, the anarchy, the explosion is really about Marla Singer” (s. 14). Betraktar man *Fight Clubs* intrig styrks Protagonistens ord, eftersom det är efter Marlas besök i stödgruppen för män med testikelcancer som gör att Protagonisten skapar Tyler Durden. Därigenom är Marla även orsaken till att fight club och Project Mayhem grundas. Anledningen till att Protagonisten söker sig till stödgrupper är att:

[I]f people thought you were dying, they gave you their full attention. / If this might be the last time they saw you, they really saw you. Everything else about their checkbook balance and radio songs and messy hair went out the window. / You had their full attention. / people listened instead of just waiting for their turn to speak. / And when they spoke, they weren't telling you a story. When the two of you spoke, you were building something, and afterwards you were both different from before (s. 107).

⁵³ Kavadlo, s. 23

Kavadlo skriver att Protagonisten går till stödgrupperna för att bekämpa sin sömnlöshet, och det är helt riktigt. Vad Kavadlo dock inte noterar är vad sömnlösheten kan sägas representera, eller varför stödgrupperna hjälper Protagonisten att sova.

Protagonisten beskriver sömnlösheten som distanserande: "This is how it is with insomnia. Everything is far away, a copy of a copy of a copy. The insomnia distance of everything, you can't touch anything and nothing can touch you" (s. 21). När Protagonisten insett att Durden är en del av honom själv säger Durden "[g]eez, it's not insomnia. As soon as you fall asleep, I take over and go to work or fight club or whatever" (s. 167). Sömnlösheten är alltså orsakad av Tyler Durden. Genom Project Mayhems utformning som en totalitært styrd och progressiv kapitalistisk rörelse kan Durden, p.g.a. sin roll som grundare och ledare, kallas inte bara den destruktiva kraften i Protagonistens liv utan en "monster two-faced capitalist suck-ass bastard" (s. 94) som Marla uttrycker det. Durden blir genom Project Mayhem en representant för just den omoraliska rationalitet och det materialistiska identitetsskapande som Protagonisten motsätter sig. Därigenom kan sömnlöshetens distans och upplevelsen av att allt är "a copy of a copy of a copy" tillskrivas konsumtionssamhället Protagonisten lever i. Detta förstärks av ledan och tröttheten han upplever angående sitt jobb och sin lägenhet. Det som tilltalar honom med stödgrupperna är att han där kan uppleva mänsklig kontakt och upphöra att vara en av konsumismen formstöpt kopia.

Tyler Durden har dock likheter med stödgrupperna såtillvida att han är fullt medveten om materiens förgänglighet och dödens realitet. Han har emellertid ett annat förhållningssätt till döden än vad stödgrupperna har. Protagonisten beskriver hur han i mötet med andra stödgruppsmedlemmar "were building something" (s. 107). Durden däremot strävar efter självdestruktion och tror att han därigenom lurar döden: "'the first step to eternal life is you have to die [...] This isn't really death,' Tyler says. 'We'll be legend. We won't grow old'" (s. 11). Att Durden pratar om ett evigt liv signalerar att han hyser någon form av metafysisk tro. Detta förstärks då en space monkey citerar en av Durdens pamfletter: "getting God's attention for being bad was better than getting no attention at all. Maybe God's hate was better than His indifference" (s. 141). Självdestruktionen kan därigenom förstås som ett sätt att angripa Guds skapelse, förbyta likgiltigheten mot hat och slutligen bli räddad: "Only after we're caught and punished can we be saved" (s. 141).

Då destruktionens yttersta syfte är att bli frälst, kan det sägas att Durden genom självdestruktion försöker frälsa sig själv. Detta förstärks av de bibliska konnotationerna i scenen då Durden bränner Protagonistens hand med lut. Det sker då de producerar tvålv, och

när Protagonisten försöker stänga ute smärtan säger Durden: ”This is the greatest moment of your life [...] Come back to the pain” (s. 75). I Jeremia 2:22 står det ”[o]m du så tvättar dig med lut, och slösar med såpa, förblir du smutsig inför mig, säger Herren Gud”.⁵⁴ Den omtalade är Israels folk, och vem det syftar till har tolkats på flera olika sätt. För *Fight Club* spelar det dock ingen roll, eftersom det viktiga är hur allusionen som finns i att Durden ”tvättar” sig med lut och slösar på såpa (eller rättare sagt tvål och bomberna som är dess biprodukter) visar på att hans plan att genom självdestruktion frälsa sig själv är dömd att misslyckas.

De bibliska allusionerna återkommer i romanens sista kapitel. Protagonisten har då dödat Tyler Durden, sagt till Marla att han tycker om henne, och fått till svar att ”[i]t’s not love or anything [...] but I think I like you, too” (s. 205). Han vaknar upp i något han kallar himlen, men som uppenbart är en vårdinstitution. Då han pratar med Gud, som verkar vara en läkare, säger han ”God’s got this all wrong. / We are not special. / We are not crap or trash, either. / We just are” (s. 207). Kapitlet inleds med orden ”[i]n my father’s house are many mansions” (s. 206) vilket är ett citat från Johannesevangeliet 14:2.⁵⁵ I bibeltexten uttalas de orden av Jesus, och ett par verser senare säger han ”[d]en som har sett mig har sett Fadern”.⁵⁶ Citatet leder således till att en konvergens uppstår mellan Protagonisten och Gud, precis som den mellan Jesus och Gud. Därigenom styrks det omöjliga i Durdens koppling mellan självdestruktion och frälsning, eftersom självdestruktionen leder till ett utplånande av den frälsande instansen.

Protagonistens användning av ”we” i samtalet med Gud aktualiserar tolkningen av honom som Envar. P.g.a. den koppling som görs mellan konsumtionssamhället och upplevelsen av att vara ”a copy of a copy of a copy” (s. 21) kan tolkningen vidgas från att endast grunda sig i mängden utförda narratologiska funktioner till att även vara befast i *Fight Clubs* story och tematik. En följd av att Protagonisten är Envar och representerar en mängd individer är att han endast kan identifieras genom den minsta gemensamma nämnaren individerna emellan. Denna är hans mänsklighet och det faktum att han existerar, vilket åskådliggörs i samtalet med Gud då han säger ”[w]e just are” (s. 207).

Vad en undersökning av *Fight Clubs* protagonist, hans anonymitet och identitet då slutligen blottlägger är hur romanens narratologiska uppbyggnad likväl som tematik belyser att människan i det senmoderna samhället fastnat i materialism och i falska förhoppningar om

⁵⁴ *Bibel 2000*, Stockholm 1999, s. 759

⁵⁵ *Bibel 2000*, s. 1326

⁵⁶ *Bibel 2000*, s. 1326

att konsumtion är identitetsskapande och självförverkligande. Det senmoderna samhällets rationalitet och markandens från moralen skilda vinstintresse liknas närmast vid anonymiserande fångelser, och marknadssystemets destruktiva baksidor åskådliggörs genom bl.a. protagonistens personlighetsklyvning och att förbrukningsvaror omvandlas till sprängmedel. Detta kan tyckas vara en mörk och bister syn på världen och människan, men i själva verket har den drag av både hopp och romantik. Protagonisten ord i romanens inledning om att ”all of this [...] is really about Marla Singer” (s. 11) och deras samtal i romanens slut som (nästan) är kärleksförklaringar, visar att den på många sätt snåriga och smärtsamma vägen ut ur det anonymiserande systemet är kärlekens väg. Även det faktum att protagonisten både tematiskt och narratologiskt sett kan betraktas som Envar hyser romantiska undertoner, eftersom den mängd av funktioner han utför och individer han representerar är ”considered only with respect to what they have in common”⁵⁷, för att återigen ge Genettes definition av det iterativa uttalandet en ny syftning. Tvärtemot Tyler Durdens filosofi och hans romantiserande av självdestruktionen visar *Fight Club* att alla människor har en gemensam nämnare i sin mänsklighet, och möjligheterna det ger till ett identitetsskapande som är friställt från materialism och konsumism, till konstruktiva relationer, och till den mänskliga individens förmåga att förändra både sig själv och sin omvärld.

⁵⁷ Genette 2006, s. 119f

Källförteckning

Tryckta källor

Bal, Mieke, "Narration and Focalization", Jonathan Culler, *Structuralism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Volume 2*, New York 2006.

Bibel 2000, Stockholm 1999.

Camus, Albert, *Myten om Sisyfos* (1942), Viborg 2004.

Castle, Gregory, *The Blackwell Guide to Literary Theory*, Malden 2007.

Chandler, Christopher N. & Tallon, Philip, "Poverty and Anarchy in *Fight Club*", Read Mercer Schuchardt, *You Do Not Talk About Fight Club*, Dallas 2008.

Chatman, Seymour, "Introduction to *Story and Discourse*", Jonathan Culler, *Structuralism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Volume 2*, New York 2006.

Culler Jonathan, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (1975), London 1989.

Genette, Gérard, "From *Narrative Discourse*", Rice, Philip & Waugh, Patricia, *Modern Literary Theory* (1989), New York 2001.

Genette, Gérard, "Time and narrative in *A la recherche du temps perdu*", Jonathan Culler, *Structuralism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Volume 2*, New York 2006.

Kavadlo, Jesse, "The Fiction of Self-Destruction", Read Mercer Schuchardt, *You Do Not Talk About Fight Club*, Dallas 2008.

Keen, Suzanne, *Narrative Form*, New York 2003.

Mendieta, Eduardo, "Surviving American Culture: On Chuck Palahniuk", *Philosophy and Literature*, 2005:29, 2.

Nietzsche, Friedrich, *Så talade Zarathustra* (1883-91), Viborg 1999.

Palahniuk, Chuck, *Fight Club*, London 1996.

Vulovic, Jimmy, *Ensamhet och gemenskap i förvandling: vägar genom Eyvind Johnsons och Rudolf Värnlunds mellankrigsromaner*, Stockholm 2009.