

Lunds Universitet

Litteraturvetenskapliga institutionen

Handledare: Jenny Westerström

2010-01-14

John Andersson

LIVK10

# Like an Artichoke

En studie i upprepning

# Innehållsförteckning

Introduktion	3
- Det psykologiska	5
- Det stilistiska	9
- Det symboliska	14
- Det filosofiska	18
Sammanfattning och avslutande diskussion	22
Källförteckning	24

# Introduktion

I den brittiska författaren Tom McCarthys debutroman *Remainder* spelar upprepningen en central roll. Men vad betyder egentligen detta? *Upprepning* är ett familjärt ord, och många troligtvis skulle påstå sig vara väl bekanta med det. Genom att bara läsa ordet högt kan det tyckas att en ganska klar vink om dess innebörd indikeras. Men denna innebörd är egentligen av en mycket mer svårorienterad natur. I denna svåra orientering genereras en rad följdfrågor som rör vår existens mest fundamentala struktur, och sedan industrialismens ankomst har många författare - som exempelvis James Joyce, T.S. Eliot, Sören Kierkegaard, Samuel Beckett eller Friedrich Nietzsche, för att bara nämna några - använt upprepningen som både stilistiskt grepp och filosofiskt verktyg för att finna denna struktur (eller i vissa fall - ickestruktur). Det avtryck som flera av dessa författares verk har gjort på vår samtida litterära syn är svår att underskatta, men på samma gång har den samtida litteraturen förpassat många av de teman som de behandlade till en viss periferi. Och utifrån detta perspektiv är *Remainder*, publicerad först år 2005, ett intressant studieobjekt; i sin konfrontation med upprepningsbegreppet ger den skenet av att både återgå till de frågor som ockuperade mycket av den modernistiska och postmodernistiska litteraturen, samtidigt som den återaktualiserar dem genom att placera handlingen i ett 2000-talets London.

I denna uppsats ämnar jag därför att låta oss titta närmare på *Remainders* bearbetning av just upprepningsbegreppet. Genom en såväl internt självständig som externt komparativ studie kommer upprepningens funktion i *Remainder* att undersökas både i relation till den funktion som den tidigare har fyllt i en större kontext, men inte minst i relation till sig själv. Jag skriver upprepningsbegreppet för att det åtminstone till en början är smidigast att hänvisa det således. När vi ställs inför uppgiften att utreda en så pass snårig term som denna, och detta i en roman där den verkar på flertalet plan, är det nämligen viktigt att utgå med följande insikt: det som vi generellt tenderar att uppfatta som upprepning, behöver nödvändigtvis inte vara detta (och vice versa). I den franske filosofen Gilles Deleuzes bok *Skillnad och upprepning* definieras den form av upprepning vi upplever som ett representationsobjekt där dess identitet förklaras på negativ väg.<sup>1</sup> Det vill säga, den (möjligen) unika identiteten göms och representeras simultant av en begränsande (negativ) kraft som hindrar identiteten ifrån att utmärkas. Om vi ska försöka inleda med en lagom vid sammanfattning över upprepningens utgångspunkt i *Remainder* är denna definition passande, då en väsentlig aspekt av dess plot tycks utgöras av signifikationen av just förhållandet mellan representationsobjektet - den yttre fasaden - och identiteten - den svåråtkomliga, inre essensen.

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, övers. Paul Patton, New York 1994, s. 285

Detta förhållande skildras genom en annorlunda narration, som med hjälp av sitt språk lyckas signifiera olika fall av upprepning ur diverse aspekter. Vissa utav dessa fall är av konventionella mått, vissa av mer okonventionella. Min analytiska studie är utformad genom en avgränsning emellan dessa aspekter till fyra olika subkategorier:

1) **Det psykologiska**, där jag kommer att undersöka de psykologiska orsakerna bakom upprepningens framstående roll hos *Remainders* huvudkaraktär. Till hjälp kommer jag att använda mig av Freuds essä *Bortom Lustprincipen*, där han presenterar sina teorier om upprepningstvånget. När jag analyserar huvudkaraktärens psykologiska profil kommer jag samtidigt ta tillfället i akt och ge en kort sammanfattning av romanens handling.

2) **Det stilistiska**, där jag kommer att först och främst göra en självständig studie av upprepningens olika former av uttryck i *Remainders* litterära stil. Men där jag också kommer att använda mig av Nietzsches *Så talade Zarathustra* som intertextuell draghjälp.

3) **Det symboliska**, där jag kommer att genomföra en självständig analys av symbolikens funktion hos *Remainders* bearbetning av upprepningsbegreppet.

4) **Det filosofiska**, där jag kommer förankra dessa slutsatser med en övergripande analys över den filosofiska aspekten av upprepningens funktion i *Remainder*, samt redogöra huvudkaraktärens resa ifrån idealism till basmaterialism. Som sekundärlitteratur kommer jag främst att använda mig av nyss nämnda Deleuze, och hans bok *Skillnad och upprepning*.

Min tanke bakom de tre första kategorierna är alltså att öppna med att undersöka de ytligare, mer praktiska separata aspekterna av upprepningen. För att sedan i 'det filosofiska' och i min avslutande diskussion, knyta ihop dessa undersökningar med en analys av den underliggande filosofiska aspekten.

När upprepningen signifieras i dessa fyra subkategorier gör de det ofta genom överlappningar och ömsesidig samverkan sinsemellan. Att försöka göra gränsdragningar mellan dessa subkategorier är därför problematiskt, då någon gräns egentligen inte ens existerar. Men i min studie är samtidigt illusionen av denna avgränsning hjälpfull. Den främsta anledningen till detta är att denna samverkan inte opererar i full harmoni. Och om denna uppsats har som ambition att undersöka upprepningens samverkan såväl internt som i en större historisk kontext, är det lättare att göra det genom inbillningen av dessa subkategorier.

# Det psykologiska - Freud & H

Efter att Andy Warhol i slutet på 60-talet blev utsatt för mordförsök hade han följande att konstatera om incidentens konsekvenser: "Before I was shot, I always thought that I was more half-there than all-there – I always suspected that I was watching TV instead of living life. People sometimes say that the way things happen in movies is unreal, but actually it's the way things happen in life that's unreal. The movies make emotions look so strong and real, whereas when things really do happen to you, it's like watching television – you don't feel anything. Right when I was being shot and ever since, I knew that I was watching television."<sup>2</sup>

## Freud

De känslor som Warhol uttrycker gentemot sin omvärld i ovanstående citat är typiska symptom för vad Sigmund Freud kallar för *traumatisk neuros* (ett tillstånd som senare skulle formaliseras under benämningen PTSD, Post Traumatic Stress Disorder)<sup>3</sup>. När en person befinner sig i en traumatisk neuros synliggörs enligt Freud det som han kallar för upprepningstvånget. Sin teori om detta fenomen presenterar han i essän *Bortom lustprincipen*, som till stora delar bygger på en studie han har genomfört över ett arton månader gammalt barns lekvanor. Den företeelse som han fann anmärkningsvärd i dessa lekvanor var hur barnet, gång på gång, slängde iväg sina leksaker till avlägsna hörn och svåråtkomliga skrymslen. Samtidigt som barnet gjorde detta yttrade han ett långt, utdraget 'o-o-o-o'-ljud, vilket enligt Freuds slutsats stod för *forte* (borta). När leksaken så småningom fiskades upp, och kom tillbaka till barnet, utbröt han ett glatt *da!* (här!). Efter att barnet hade fått tillbaka leksaken, slängde han iväg den igen, och igen, och igen.

Vad Freud kom fram till var att denna sekvens var en lek i två akter. Den första akten går ut på att barnet slänger iväg leksaken, den andra på att leksaken kommer tillbaka. Hos den konstanta upprepningen av dessa två moment tycktes barnet finna en outtröttlig vällust, och ofta insisterade han på bibehållningen av denna lek ända tills den fick avbrytas av ren utmattning. När Freud besökte samma barn ett år senare vittnade han samma sekvens, men denna gång hade barnet nyligen blivit informerad om att hans fader hade skickats ut i krig, och nu skrek han inte längre 'borta!', utan istället 'gå i krig!' Freuds konklusion var att lekvanans upprepande sekvenser inte var slumpmässiga handlingar, utan sätt för barnet att hantera besvärliga upplevelser. Genom att gå tillbaka till dessa upplevelser i leken istället för att bära dem i minnet, vänder han upp och ner på

---

<sup>2</sup> Stiles, Kristine; Peter Howard Selz, "Warhol in His Own Words", *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*, Berkeley 1996, s. 345

<sup>3</sup> Glenn Schiraldi, *Post-Traumatic Stress Disorder Sourcebook*, Lincolnwood 2000, s. 4

den hjälplösa roll han hade i upplevelsen, och tar istället kommandot över den: ”It is plainly the case that children repeat everything in their play that has made a powerful impression on them, and that in so doing they abreact the intensity of the experience and make themselves so to speak the master of the situation”<sup>4</sup> Hos barnet i Freuds studie skulle detta upprepningstvång genereras när han blir förpassad till en barnvakt under de stunder då modern, tillfälligt måste lämna hemmet. Leken blir en form av hämndaktion där den bortkastade leksaken blir ett yttrande som ungefär betyder: ’Okej, gå iväg! Jag behöver dig inte, jag klarar mig själv!’ Och i likhet med Freuds förra besök, skulle leken i hans senare besök bara vara ytterligare ett fall som i grunden fyller samma funktion.

Samma beteende som barnet visar, ser Freud hos patienter som lider av traumatisk neuros. Ofta uppvisar dem en förmåga att istället för att minnas de mest elementära detaljerna i deras förträngda förflutna, går de direkt tillbaka till dem, och konverterar de förträngda upplevelsena till aktiva händelser. Istället för att vara en del av något förgånget upplevs de nu i *nuet*. Detta fenomen resulterar i mycket starka intryck, där dessa förträngda upplevelser, som i grund och botten varit mycket negativa, nu upplevs som något stimulerande. Effekten blir som en drog. Och precis som en drog så drabbas patienten sedan av ett upprepande behov att få uppleva denna stimulerande effekt igen.<sup>5</sup>

## H

Precis som Andy Warhol så passar *Remainders* huvudkaraktär in på Freuds profil av traumatisk neuros. Och Warhols citat ekar i romanen. I inledningen informeras läsaren om att huvudkaraktären (som jag för övrigt bör tillägga är namnlös, och därför endast kommer att hänvisas till som H. i fortsättningen) efter en mycket allvarlig olycka precis har blivit utskriven ifrån en längre sjukhusvistelse. De två mest konkreta konsekvenser som denna olycka för med sig är en finansiell ersättning (eller ett ’settlement’, som det kallas för i romanen) på åtta och en halv miljoner pund, och just ett förändrat posttraumatiskt sinnestillstånd. En av hans vänner tar då ut honom till biografen, och filmen de ser är Martin Scorseses *Mean Streets*:

The other thing that struck me as I watched the film was how perfect De Niro was. Every move he made, each gesture was perfect, seamless. Whether it was lightning up a cigarette or opening a fridge door or walking down the street: he seemed to execute the action perfectly, to live it, to merge with it until he was it and it was him and there was nothing in between.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Sigmund Freud, *Beyond pleasure principle and other writings*, övers. John Reddick, London 2003, s. 55

<sup>5</sup> Freud, *Beyond pleasure principle and other writings*, övers. John Reddick, s. 53 f

<sup>6</sup> Tom McCarthy, *Remainder*, New York 2007, s. 23

Att översätta det engelska ordet 'remainder' är problematiskt, då en bra svensk motsvarighet saknas. Det närmsta man kommer är 'det återstående'. Rest. Efter H:s olycka har den delen av hjärnan som kontrollerar motoriken i hans högra kroppshalva blivit utslagen, och han blir följaktligen tvungen att genomgå en så kallad 'rerouting' för att, bokstavligt talat, åter komma på fötter. På samma sätt som en vuxen lär sig ett nytt språk, blir H. nu inlärd i hur de mest elementära av mänskliga rutiner - som att exempelvis gå och äta - är konstruerade. Varenda rörelsemönster monteras ned i sina minsta beståndsdelar för att analyseras likt en maskin. Detta ger H. ett nytt perspektiv på hela hans tillvaro, och i citatet ovan uttrycker han frustration över att han på grund av detta upplever att ha en extra form av distanserad självmedvetenhet i sitt interagerande emot såväl han själv och hans egna reflektioner, som emot hans omgivning. Denna distanserade självmedvetenhet ger H. en känsla av att, till skillnad ifrån Robert De Niro och alla andra, aldrig mer bara kommer att kunna *agera*, befinna sig *inuti* det verkliga nuet utan att en extra gång behöva reflektera över detta verkliga nu. Med en sorts likgiltig nyfikenhet granskar han sin omgivnings sätt att arbeta, hur personer kommunicerar, hur dem skrattar. Men han analyserar dem som död materia, så som en maskin analyseras. Hans empatiska band mot denna omgivning är avklippta, han tittar på den som han tittar på TV. Han känner inte längre att han är en del av den. Han är en återstående rest. Ett löst påkopplat fragment.

Denna tillvaro får en drastisk förändring när H. drabbas av en stark déjà-vu upplevelse, efter att han på en husfest hade råkat stirra in i en väggspricka ovanför badrumsspeglens. Denna glasklara minnesbild drar över honom likt en ångvält. Han minns den exakta höjden, och den distinkta exteriören på det hus där minnesbilden utspelas. Han minns lukten av stekt lever, och pianomusiken som strömmade ut ifrån en annan lägenheterna underifrån. Han minns en man som satt på knä och lagade sin motorcykel ute på innergården, och hur han genom fönstret kunde se svarta katter springa över det röda taket på huset mitt emot. I denna minnesbild *var* han inte längre ett löst påkopplat fragment, utan i symbios med hela sin omgivning. I perfekt balans och harmoni. I samma ögonblick bestämmer sig H. för att ägna såväl sin fulla energi som sin finansiella ersättning åt att upprätta en exakt rekonstruktion (eller 'reenactment', som det kallas för i romanen) av just denna minnesbild. Till hjälp anställer han Nazrul Ram Vyas (även kallad 'Naz'), en lukrativ indisk organisatör, och tillsammans drar dem igång ett absurt företag som eskalerar i sin hänsynslösa ambition att fullt ut rekonstruera scener som väcker denna känslan hos H. Dessa scener sätts samman likt en stor maskin, som sedan aktiveras i ett play-läge, och spelas upp i en loop, om och om igen, så att H. kan försöka bibehålla den stimulerande känsla som scenen genererade. I samband med att H:s anspråk blir större, blir projekten mer vågade, och därmed mer kaosartade.

Härifrån är det ganska enkelt att dra likhetstecken mellan H. och barnet i Freuds studie. Båda behandlar ett traumatiskt förflutet genom att återupprätta detta förflutna istället för att bevara det i minnet. Och då detta moment belönar dem och ger stimulation, känner de dessutom ett starkt behov av att upprepa detta moment. Freuds slutsats att barnet i sina lekar återupprättar obehagliga upplevelser för att han i denna situation har kontroll över upplevelsen, stämmer även den väl överens med den kontrollmani som H. uppvisar, och som framåt romanens slut når både fascistiska och komiska dimensioner. Denna sida kommer exempelvis till ytan när H. och Naz anlitar ett helt team till hjälp för att leta reda på ett hus som någorlunda stämmer överens med den bild H. har i sitt huvud, då H. så småningom kommer till insikten att varken Naz eller hans anställda kan finna detta hus, av den enkla anledningen att det i så fall är de som finner den, och inte han. (När det 'rätta' huset sedan hittas heter heter byggnaden passande nog Madlyn Mansions, en allusion till madeleinekakan i Marcel Prousts *På spaning efter den tid som flytt.*) Eller när han anklagar solen för att röra på sig för snabbt efter att han tagit tiden på hur lång tid det tar för den att dra förbi hans trappfönster.

Men vad som gör *Remainders* förhållande till *Bortom lustprincipen* extra anmärkningsvärt är hur denna roman både tycks opponera och bekräfta Freuds teorier samtidigt. Som möjlig bakomliggande orsak till att barnets under sitt iväggkastande skrek 'borta!' och 'gå i krig!', vigde Freud en ansevärd mängd text åt oedipuskomplexet. Enligt denna tes skulle det första fallet skulle i så fall handla om förlorad närhet, och det andra om markeringen av hans revir. I denna frågan blir *Remainders* kontemporära perspektiv tydligt, då familjens betydelse förintats. Som läsare får man inte någon som helst information om H:s förhållande med hans föräldrar. Detta är givetvis en stor kontrast mot Joyce, O'Neill, eller andra, inflytelserika tidigare författare som inspirerats av Freud i just denna frågan.

Den enda passagen i *Remainder* där H. över huvud taget kommer i kontakt med sin sexualitet är när han får besök av Catherine, en gammal vän ifrån Chicago som han umgicks mycket med under en temporär vistelse i Paris innan olyckans inträffande. När de efter olyckan åter börjar ta kontakt med varandra, har korrespondensens innehåll blivit allt mer laddat. Den enda gång H. berättar om sitt förflutna över huvud taget är när han beskriver den tid dem tillbringade tillsammans i Paris. Han medger att det var endast denna period som han med säkerhet kan se tillbaka på och konstatera att han var lycklig, och det står ganska klart att den gnista som kan uppstå mellan dem inte bara är renodlat sexuell, utan bär potential till något djupare och mer meningsfullt. Men när ögonblicket väl infinner sig då han kan fånga denna gnista, överger han hela idén om en intimare relation. Istället



tycks han objektivt lägga märke Catherines skavanker, och överger henne för att fullt ägna sig åt sina rekonstruktionsprojekt.

En stor del av Freuds utläggning i *Bortom lustprincipen* handlar om förhållandet mellan människans två instinkter: *Eros* (vår sexualinstinkt) och *Thanos* (dödsinstinkten). Både Freuds studie och H:s loopande rekonstruktioner visar att en fundamental utgångspunkt bakom dessa upprepningar är att de är konservativa, ur den aspekten att de riktar sig mot regress, och mot ett förflutet tillstånd. Om detta upprepningstvång är av elementär natur, och fundamental aspekt av vårt undermedvetna tillstånd, menar Freud att livsorganismens utveckling *inte* inleddes med en önskan att utvecklas, utan att dö. Anledningen till att livsorganismen ändå har utvecklats beror snarare på det avtryck som jordens biologiska utveckling, och dess förhållande till solen har gjort. Det levandes (det animata) uppkomst och utveckling bär med andra ord inte några interna faktorer, utan externa. I enighet med denna tes tycks H. besluta sig för att han hellre vill se Catherine i död, neutral form, än levande passionerad. Detta är ett exempel på egodriften, vilken Freud lyfter fram som sexualdriftens motpol. Enligt hans tes uppstår denna drift när det animata lyfts ur det inanimata (det vill säga, liv blir till), och denna drift arbetar för att återställa det inanimata tillståndet.<sup>7</sup>

Det kan därför argumenteras att idéer som presenteras i *Bortom lustprincipen* dras genom ett samtida filter ut till sin spets i *Remainder*, där upprepningarna inte bara är tvångsmässiga, utan visar också upp en stark, egoistiskt destruktiv natur.

## Det stilistiska - Nietzsche & H

En metod som vi kan se representerad i många av litteraturhistoriens bidrag, är att i sin bearbetning av upprepningen inkorporera detta ämne in i själva litterära stilen. I verk som Friedrich Nietzsches *Så talade Zarathustra*, Sören Kierkegaards *Fruktan och bävan*, och Samuel Becketts *Happy Days*, bär texterna ständigt återkommande händelser, eller fraser, genom vilka de därmed skapar en poäng i sig. *Remainder* gör detsamma, om än på ett annorlunda sätt. Anledningen till detta är bokens okonventionella berättargrepp.

Detta berättargrepp är framfört i första person (om detta nu inte tidigare skulle ha framkommit i citatet). Det finns en anledning till att denna första person är namnlös. Hans förflutna beskrivs (i princip) aldrig heller. Inte heller hans utseende. Det är viktigt att hans person är totalt likgiltig för läsaren, och att den röst som leder oss igenom berättelsen skulle kunna ägas av vem som helst. Han

---

<sup>7</sup> Freud, *Beyond pleasure principle and other writings*, övers. John Reddick, s. 100 ff

är envar. Det enda som betyder något är att hans handlande och hans idéer presenteras i sin renaste och mest universella form.

Att ha använda sig av en obildad, alldaglig person som berättare i en roman som behandlar ganska djupa filosofiska frågor ger ett udda utgångsläge, och detta utgångsläge öppnar i sin konfrontation med upprepningsbegreppet upp för en del annorlunda stilistiska uttryckssätt. Ponera att romanen - som i så många fall - exempelvis hade berättats av en sofistikerad konstnär, eller en högt ansedd professor. Helt andra förutsättningar hade då krävts för att vinna trovärdighet hos läsaren. Dels skulle huvudkaraktärens reflektioner förmodligen behövt visa en annan form av familjär bekantskap och ett historiskt förhållningssätt med de frågor som behandlas, i vilket känslan av den allmänna, fundamentala relevans som betydelsen av upprepning bär i *Remainder* skulle riskera att gå förlorad. Förmodligen skulle en mer intellektuell huvudkaraktär även behövt ha varit lagt åt att använda ett språk som är mer *medvetet* stilistiskt för att framstå trovärdigt, men då skulle också just de där vardagliga, repetitiva företeelserna som har en sådan betydelse för berättelsen, förmodligen undvikits i samma språk.

Ifall läsaren istället hade bekantat sig med denna alldagliga karaktär genom en narration i tredje person hade en viss frihet öppnats för fler stilistiska möjligheter att retoriskt, bearbeta in en poäng hos läsaren. Nietzsches *Så talade Zarathustra* är ett bevis för detta. Detta verk använder en alseende, tredje narator, och visar med fog prov på dess funktion. Zarathustras stilistiska struktur är av en för invecklad natur för att en tillfredsställande förklaring av den i denna uppsats skulle vara möjlig, men man kan åtminstone dra ett par enklare slutsatser: en av romanens centrala punkter den ständigt återkommande, upprepande anaforen 'Så talade Zarathustra'. Många kapitel avslutas med ett radbrott, för att sedan understryka: 'Så talade Zarathustra'. Fraserna staplas ovanpå varandra på ett uppbyggande vis. Ju mer denna fras förekommer, ju mer substans den får längs med romanens gång, ju tyngre den blir, ju mer anslående blir den.<sup>8</sup> Den andra slutsatsen är att Zarathustras förkunnelse är tätt sammanlänkad med denna retorik. I *Skillnad och upprepning* skriver Deleuze att *Så talade Zarathustra* förnyar upprepningsbegreppet genom att i Den Eviga Återkomsten som Varat - det vill säga, idén om att vi inte upprepar ett förflutet Första, eller Original, utan likväl upprepar

---

<sup>8</sup> Utöver just detta uttryck, har flera andra varianter av denna uppstaplade teknik sporadiska inslag i *Så talade Zarathustra*. Exempelvis i första delens fjärde kapitel, där Zarathustra inleder varje versrad med 'Jag älskar den' (/dem). Ett annat klart bevis på denna tekniks effektivitet i en mer kontemporär kontext är hur den ofta används av exempelvis pastorer eller politiker. Lyssna till exempel på repetitionens betydelse i följande två berömda tal: Martin Luther King, Jr's *I have a dream*-tal (<http://www.americanrhetoric.com/speeches/mlkihavedream.htm>) eller Barack Obamas *Yes we can*-tal ([http://my.barackobama.com/page/community/post\\_group/ObamaHQ/CGTN](http://my.barackobama.com/page/community/post_group/ObamaHQ/CGTN)). Båda två är uppbyggda av flera kortare stycken, som binds ihop av en återkommande inpräntning av frammåtblickande, laddade fraser. I Kings tal är dessa fraser "I have a dream" och "let the freedom ring", i Obamas tal är dessa fraser 'there's something happening' och 'Yes we can'.

Nuet och det Kommande, att allt som någonsin *varit* är upprepning, och allt går i cykler - upphöja upprepningen till en överlägsen princip som ligger bortom lagar och förtryck.<sup>9</sup> En överlägsen princip som också läsaren ständigt - evigt - återkommer till genom upprepande fraser.

*Remainders* läsare återkommer däremot aldrig till några dylika upprepande, proklamerande fraser. Men ur många aspekter påminner ändå *Remainder* och *Så talade Zarathustra* om varandra; båda är strikt styrda av idéer snarare än några naturalistiska ideal. Båda verken är uppbyggda av en text som använder sig av upprepande moment, och den verklighetsbild som H. skildrar vilar mycket på Nietzsches. Samtidigt liknar *Remainder* mycket mer konventionell, realistisk skönlitteratur. Idéerna förmedlas genom en klar och koherent handling av relativt klassisk dramaturgisk struktur. Skillnaden tycks främst ligga i själva motivet bakom dessa idéers framföranden: *Remainder* demonstrerar, Zarathustra proklamerar. Distinktionen mellan Zarathustras proklamering och *Remainders* demonstration sätter även fingret på den stilistiska distinktionen mellan dessa två verk. För *Så talade Zarathustra* är inte endast en roman med en komplicerad lyrisk struktur och okonventionella filosofiska teman, den är samtidigt ett testamente. Nietzsches mässande språk har en lite lustig, ironisk förhållning till den retorik som du finner i den lutherska bibeln och i de platonska dialogerna. Trots att de anspråk på ideal som finns hos Platons och kristendomens läror är just det som Nietzsche kritiserar, så använder han samtidigt deras retorik för att själv motsätta sig just detta budskap.<sup>10</sup> *Remainder* ger inte läsaren intrycket av att predika om något budskap, narratören tycks varken vara intresserad eller förmögen att ens kunna göra det. Istället visar han i all enkelhet upp en mer konventionell realistisk produkt av den världsbild som Nietzsche introducerar.

En ganska vanlig uppfattning är den att berättandet ur första person är mer subjektivt, medan en berättelse i tredje person är mer objektiv. Men ifall denna uppfattning undersöks närmare, är det ganska lätt att komma till slutsatsen att det inte riktigt är så enkelt. Till att börja med måste det konstateras, att en objektivt skildrad text per definition är omöjlig. När det till exempel argumenteras att en del av Flauberts genialitet låg i hans objektiva berättande, att han som författare inte laddade sina karaktärers handlingar med yttre värderingar,<sup>11</sup> rörde det sig snarare om att han som författare inte projicerade sitt moraliska pathos genom att skriva sina läsare på näsan. *Madame Bovary* må framstå objektiv, men under ytan är den fortfarande laddad med värderingar. Men ifall en text är skriven i *första* person blir dess subjektivitet en del av själva handlingen, och läsaren blir direkt inbjuden och förväntas att ta del av denna handling med större reservation.

---

<sup>9</sup> Deleuze, *Différence et Répétition*, övers. Paul Patton, s. 6

<sup>10</sup> Bernd Magnus, Kathleen Higgins, *The Cambridge Companion to Nietzsche*, Cambridge 1996, s. 39

<sup>11</sup> Timothy Unwin, *The Cambridge Companion to Flaubert*, Cambridge 2004, s. 43

Just på grund av att *Remainders* berättare inte är särskilt begåvad rent språkligt, och att han inte har någon som helst form av intellektuell bekantskap med de känslor och de idéer som drabbar honom, underlättar han på sätt och vis möjligheten att både representera upprepningens praktiska förklädning, och genom litterär stil, konkret exemplifiera språkets undermedvetna repetitiva företeelser. Det anmärkningsvärda är hur subtilt *Remainder* behandlar dessa företeelser. Språket som berättaren använder känns både väldigt stilistiskt, men också vardagligt. Som en (för det mesta) lätt tiltad, skarpsinnig karikatyr av det repetitiva i den verkliga vardagens språk. H:s iakttagelser, och hans sätt att beskriva dem, är precis som alla andras, men bara *mer*. På detta vis har *Remainder* lyckats kombinera ambitionen att åskådliggöra idén om upprepningen som en universal angelägenhet, en allmängiltig grundbult av vår existens, med ett stilistiskt utförande som varken känns överlitterärt eller predikande.

Det finns två nivåer av upprepning i *Remainders* text. Den ena är mer subtil, medan den andra är mer uppenbar. För att börja med den subtila, så bygger stora delar av romanen på meningar som inleds med subjektet, för att tätt efterföljas av predikatet: "I went and bought another cappuccino," "I continued this for several minutes", "I left my flat". Eller så inleds meningarna med ett simpelt 'then': "I though about it for a moment, then told him", "we were standing, and still standing - then I was back in my bath [...] Then I was being lifted", "Then I was home," "Then nothing."<sup>12</sup> Språket är kort, konkret, och har en generell överliggande tendens att falla tillbaka på den typ av upprepande som detta citat demonstrerar. Det påminner en del om hur man kan tänka sig att just en likgiltig, apatisk människa skulle återge sin vardag ifall han förde en dagbok. Men dessa stildrag kan även liknas med hur man tänker sig att ett barn skulle föra sin dagbok. De tillfällen då detta kommer fram tydligast är då H. upprepar ord eller formuleringar som av någon anledning fattat fäste hos honom, men som uppenbart inte ifrån början var en naturlig del av hans vokabulär. Ibland blir detta tydligt för läsaren, som exempelvis när H. introduceras för ordet *facilitate* (vilket betyder ungefär *underlättar*). Efter att han konstaterar att ordet smakar bra, tar han det upprepande gånger till bruk i fortsättningen. Ibland blir däremot denna formen av upprepningen även mer subtil, som när H. envisas med att använda ordet *sipp* istället för *drink*.

Precis som när ett barn berättar en historia, så kan H. i sin begränsande berättarförmåga också visa prov på ett unikt, kreativt sinne. Vilket tar mig till de mer uppenbara språkliga upprepningarna. Dessa påminner mer i sin praktiska utförande om utnyttjandet av anaforen i *Så talade Zarathustra*, där läsaren ständigt kommer tillbaka till några specifika uttryck, fraser eller formuleringar. Men till skillnad ifrån Nietzsches verk så är *Remainders* berättare inte medveten om dessa återkomster, vilka

---

<sup>12</sup> McCarthy, *Remainder*, s. 227

generellt har två olika grader av omedvetna upprepningar. I den första graden tycks upprepningarna vara ren vanefråga - det vill säga, ingenting som H. medvetet utför på något plan. Dessa upprepningar upprepningar fyller gemensamt främst två funktioner:

Först, för att med extra tyngd exponera vardagens språkliga upprepning. Många fraser kan ge exempel på detta: varje gång H. utfaller något gillande, medger han att det var 'very good', varje gång han konfronteras med ett hinder han inte var beredd på, är konsekvensen: 'I thought about it for a moment.' Ett av de mest tydliga exemplen av är den ständigt återkommande beskrivningen H. använder när han tänker på hur någonting ser ut. Detta moment skulle kunna ge upphov till oändliga variationer av stilistiskt språk, men H. nöjer sig med att konstatera att 'jag såg en bild' - 'I pictured': "There wad a pause at Naz's end. I pictured the behind of his eyes, the whirring."<sup>13</sup> "I pictured his office in my mind: the wide oak desk with the chair parked in front of it," "There was a pause at his end. I pictured his office: the polished mahogany table, panelled walls and corniced ceiling, the portraits of frail an wealthy men."<sup>14</sup> "I couldn't quite picture their office, but I saw those blue and red Tupperware-type in- and out-trays in it somewhere, like the ones they have in nursery classrooms."<sup>15</sup> "I pictured his office again: the blue and red Tupperware in- and out-trays."<sup>16</sup>

Det andra funktionen är att genom denna upprepning komma att åt en i sammanhanget legitim användning av bildligt språk och metaforik. Precis som i förra exemplet är detta en effektiv kompensation när stilen genom sitt berättarperspektiv, och genom sin karaktär, blivit begränsad. H. använder denna metaforik på rakast möjliga sätt: den inleds med 'like', eller 'its like'. Men efter dessa två ord är hans bilder ofta oväntade och kreativa, och när samma stilistiska modell upprepas, fast med olika bilder, blir resultatet intressant; när H meddelas över att han kommer få åtta och en halv miljoner drar han, av ren chock ut telefonen genom väggen: "it looked kind of disgusting, like something that's come out of something"<sup>17</sup>. Eller när hans aktiemäklare meddelar honom att hans portfolio har gått upp nästan till samma nivå som innan han brände den på sina rekonstruktioner: "'It's like youghurt", I said, "or a lizard's tail, that grows back if you yanked it off."<sup>18</sup> (notera även komiken i att han liknar det med yoghurt, vilket inte har någon som helst koherens. Som om vi

---

<sup>13</sup> McCarthy, *Remainder*, s. 97

<sup>14</sup> McCarthy, *Remainder*, s. 101

<sup>15</sup> McCarthy, *Remainder*, s. 82

<sup>16</sup> McCarthy, *Remainder*, s. 87

<sup>17</sup> McCarthy, *Remainder*, s. 8

<sup>18</sup> McCarthy, *Remainder*, s. 121

läsare var tvungna att försäkras om att det inte är någon poet vi har att göra med), eller när han anmärker om allt överskott av skräp som efterlämnar hans flytt: "It's like an artichoke - the way there's more on your plate after you've finished it than there was before you started."<sup>19</sup>

Det annorlunda sättet som *Remainder* inkorporerar filosofiska frågor i romanens litterära stil, är alltså inte den teknik den använder, då vi har tidigare sett liknande tillvägagångssätt hos exempelvis Nietzsche. Däremot är det anmärkningsvärt att denna teknik utförs genom ett (i sammanhanget) så säreget berättarjag. Och därigenom skapas även den ironiska effekten att läsaren förstår, men inte H. själv, att det han skriver är upprepning. Ur denna aspekt kan man likna *Remainders* upprepningstryck med pjäser som Becketts *Happy Days* eller *Waiting for Godot*, där berättandet på samma sätt tycks vara ovetande om den poäng som den levererar.

## Det symboliska

H:s observationer påverkas mycket av hans - åtminstone inledningsvis - ständiga behov av att se ett mönster i allt som händer såväl omkring honom, som inom honom själv. För att åstadkomma ytterligare en dimension till många av de frågor som boken behandlar allmänhet - men upprepningensbegreppet i synnerhet - använder sig *Remainder* av ett urval av tecken, mönster och handlingar som associerande bilder när dessa teman vidrörs. Precis som hos de stilistiska, repetitiva elementen, så förekommer dessa bilder väldigt ofta, och dem opererar på flera olika nivåer. Precis som i föregående kapitel är dessa bildliga observationer dessutom av skiftande tydlighet och relevans. Låt oss därför för enkelhetens skull bena ut *Remainders* olika symboler och dess olika kvalitéer.

För att återgå till Deleuzes definition i min inledning, så upplever vi upprepningen genom det iklädda representationsobjektet som förklaras genom en negativ kraft. I enlighet med denna definition finns det främst två nakna identiteter i *Remainders* symbolik. Den ena är det som romanens titel anspelar på: det återstående ('resten'). Det andra - tillika det som jag i detta kapitel kommer att fokusera på - är själva upprepningen i sig. Ersättningssumman på åtta och en halv miljoner pund som H. får på grund av olyckan kan därför ses som den symbol där dessa identiteter sammanförs: "eight and a half million. I pictured it in my mind, its shape. The eight was perfect, neat: a curved figure infinitely turning back into itself. But then the half. Why had they added the

---

<sup>19</sup> McCarthy, *Remainder*, s. 128

half? It seemed to me so messy [...] *Eight alone would have been better.*”<sup>20</sup> Detta citat använder sig av åttan som symbol. Detta är en figur som läsaren ska komma tillbaka till många gånger. En annan figur som återanvänts många gånger om i *Remainder* är jojjon:

I walked back for a third time to my flat, still using the same route, [...] when I realized I'd left the piece of paper with the flight number on it in my kitchen. I turned back again, but stopped immediately as it occured to me that perhaps I didn't need the information [...] I turned back out and was about to start walking onwards when it struck me that I didn't know which terminal to go to. I would have to go and get the details after all. But before I'd taken a single step towards my flat I remembered that they have lists posted up in tube compartments on Picadilly Line, [...] I turned round yet again. Two men who'd walked out of a café [...] were looking at me. I realized that i was jerking back and forth like paused video images do on low-quality machines. I felt self-concious, embarrassed. [...] I pretended to weigh up several options and then come to an informed decision. [...] It was a performance for the two men watching me, to make my movements come across more authentic.<sup>21</sup>

I ovanstående citat är H. på väg till Heathrow för att hämta Catherine, och stycket säger väldigt mycket i allmänhet om de idéer som präglar *Remainder*, men i synnerhet om hur den använder sig av olika former av symbolik. Vägen som H. tar mellan hans bil och lägenheten betraktas som 'the same route', och de ställen på denna väg som han lägger märke till, samt de minnen som dessa hus triggar, tycks han alltid vara tvungen att nämna när han går på denna väg. Att han sedan förvirras angående frågan ifall han behöver detaljerna över exakt var hennes flygplan kommer landa, vilket får honom att irra fram och tillbaka längs med en kort sträcka på denna väg, förstärker bara denna poäng ytterligare. Denna symbolik når därefter ytterligare en dimension av både metaforik och självmedvetenhet, då han liknar sina rörelser med att han "was jerking back and forth like paused video images on low quality machines."<sup>22</sup> Vi ser i detta citat tre olika slags bilder (representationsobjekt) av samma rörelse, det vill säga upprepningen (identiteten).

Allt som går att associera med upprepande bilder uppmärksammas av H, och därav möts läsaren av ett stort varierande antal representationer av denna identitet. Som när han konstaterar att han gillar en låten som spelas på radion, och denna låt visar sig vara *History repeating* av bandet Propellerheads. Eller när han besöker en mäklarfirma som går i arv med namnet Younger and

---

<sup>20</sup> McCarthy, *Remainder*, s. 8

<sup>21</sup> McCarthy, *Remainder*, s. 13 f

<sup>22</sup> Just denna rad är även intressant då den visar prov på hur symboliken ofta byter ut animata händelser mot inanimata händelser, och vice versa. Vilket ytterligare understryker min argumentation angående H:s förhållande med Freuds tankar om *Thanos*.

Younger, och H. påpekar att med tanke på att det faktiskt var den nuvarande ägarens farfar som grundade firman, så bör den istället heta Younger, Younger and Younger. Eller när han ständigt återbesöker en specifik kaffekedja för att han där har ett speciellt loyalty-kort, där han efter tio kaffedrycker får den elfte gratis. Plus ett nytt kort.

Det intressanta är kontrasten i hur tvetydigt H. positionerar sig angående dessa bilder. Under hela romanen tycks han vara upptagen av idén om upprepning men, som jag poängterade i förgående kapitel, så tycks vara detta utan att själv vara riktigt medveten om det. Med tanke på att han inte har någon bestämd åsikt om detta fenomen, så verkar detta fenomen också vara något som han finner både lockande och irriterande.

Här blir det nödvändigt att gå tillbaka till mitt inledande resonemang, där jag konstaterade att just detta förhållandet, det mellan fasaden och identiteten, är en central del av *Remainders* konfrontation med upprepningsbegreppet - mina två exempel ur detta kapitel; hans uppskattande syn på den perfekta åttan, och hans nedsättande syn på hans vankande fram och tillbaka på gatan, bekräftar detta. Men i just denna frågan, i hur H:s förhållande med upprepningens symbolik förankras med förhållandet mellan fasaden och identiteten, tenderar även romanen att kontradiktera sig själv.

Symboliken över upprepningens tvetydighet tycks nämligen säga följande: de upprepande former som är en del av samhället och den vardagliga rutinen är endast en tom fasad. Dessa upprepningar kan oftast symboliseras genom jojjon, den nervösa runkningen - denna symbolik blir tydlig varje gång han besöker den Seattle-baserade kaffekedjan, - vilket är en allusion till Starbucks, en av globaliseringens stora symboler - "where you buy caps, lattes and mochas, not coffees. When you order they say *Heyy!* to you, then they repeat your order aloud, correcting the word *large* into *tall*, *small* into *short*."<sup>23</sup>

De typer av upprepningar som han däremot försöker fånga i sina rekonstruktioner, är av de typer av händelser som går bortom denna vardagliga rutin, precis som om H. i dessa finner någon djupare identitet som samhället annars saknar. Dessa låter jag symboliseras av åttan, den perfekta cirkeln. Hittills har endast den första av totalt fyra av de rekonstruktioner som H. reser upp behandlat. Den andra rekonstruktionen är av en absurd incident på en serviceshop, då spolarvätskan efter upprepande påfyllningar i vätskebehållaren på H:s *Fiesta* verkar ha spårlöst försvunnit. När vätskan inte går att spåra infinner sig en känsla av att ett mirakel har inträffat, ända tills en överväldigad H. vrider om bilnyckeln och den blåa spolarvätskan forsar ut genom mittkonsolens ventiler, över hela hans kropp. Den tredje rekonstruktionen är av en dödsskjutning rörande en

---

<sup>23</sup> McCarthy, *Remainder*, s. 28



droguppörelse. Den fjärde är av ett bankrån (som H. kommer fram till måste ske i en riktig bank, inför riktiga människor som inte har blivit förvarnade om att rånet inte är äkta, då detta ger en mer autentisk respons). Utan problem kan slutsen dras att samtliga av dessa händelser är ovanliga och genererar starka känslor. Men sant är också att de i enighet med Freuds teorier om thanos demonstrerar en destruktiv styrka; den första rekonstruktionen är triggad av ett förträngt traumatiskt förflutet som nästan kostade hans liv, den andra symboliserar misslyckad transcendens, den tredje är något så konkret som ett mord, den fjärde är ett beväpnat bankrån.

I detta destruktiva faktum tycks H. alltså (i bästa fall) finna sig i ett transliknande tillstånd. I detta tillstånd kan läsaren då dra paralleller med såväl Freuds teorier om dödsinstinkten som människans mest fundamentala drift, som med Nietzsche förespråkande om omfamningen av den eviga återkomsten.

För att utföra en enkel sammanfattning av symboliken kan man med andra ord komma fram till följande: hela romanen är bokstavligt talat fullpackad med bilder som symboliserar upprepningen. I och med att romanen är berättad ifrån huvudkaraktärens perspektiv kan vi följaktligen dra slutsatsen att *han* verkar ha någon form av fix på upprepningsbegreppet, men dock utan att vara fullt medveten om det själv. Denna symboliken opererar främst på två olika mentala nivåer. Den ena är omedveten, medan den andra är mer medveten. I den omedvetna symboliken är det ofta bilder av identiteten i sig (det vill säga upprepning) som använts, medan i den medvetna symboliken är bilderna oftare mer kreativa och därmed av olika former av representatiosobjekt av upprepningen (Younger, Younger and Younger, den Seattle-baserade kaffekedjans loyalty-kort, och så vidare).

Problemet i denna sammanfattning ligger dock i just förhållningen till symbolikens identitet, som överlag stämmer väl överens med den tes jag hittills drivit i detta kapitel. Hans inställning till upprepningen tycks generellt vara att den ytliga, vardagliga upprepningen är irriterande och substanslös. Likt en jojo som nervöst far fram och tillbaka utan att landa någonstans. Medan den upprepningen som han iscensätter i sina rekonstruktioner är av en djupare mer essentiell form, som bryter mot den ytligare upprepningen. Detta är den eviga upprepningen, som symboliseras av åttan, som är evig genom sin perfekta, symmetriska form som alltid går runt i sig själv. Men under flera passager i *Remainder* säger H. emot sig själv, då han som exempelvis i fallet med loyalty-kortet faktiskt gillar den upprepningen som utförs. Trots att boken är full av betraktelser och verkställningar av olika former av upprepningar, så får han aldrig någon koherens i tolkningen av de bilder han ser, eller i rekonstruktionerna som han sätter upp, i hamn.

# Det filosofiska - ifrån idealism till basmaterialism, H & Deleuze

I denna uppsats har vi hittills inte gjort någon mer närgången analys av den egentliga betydelsen i ordet som är romanens titel. När vi nu kommit till den punkt där jag ska utreda det filosofiska förhållningssättet bakom *Remainders* upprepningar blir just detta däremot en absolut nödvändighet, då det ganska snart visar sig att H:s relation till själva titelns anspelning - det vill säga, till existensens assymetri - är tätt sammankopplad med hans relation till upprepningsbegreppet.

## H

Precis efter det tidigare citatet, då H. beklagat sig över att hans tillstånd efter olyckan aldrig kommer tillåta honom att befinna sig i en lika *verklig* symbios med sin omgivning som De Niro i *Mean Streets*, kontrar vännen som tog med honom:

Do you think you could before? [...] Do you think I can? Do you think that anyone outside of films light cigarettes or open fridge doors like that? Think about it: the lighter doesn't spark first time you flip it, the first wisp of smoke gets in your eye and makes you wince; the fridge door catches and then rattles, milk slops over. It happens to everyone. It's universal: everything fucks up! You're not unusual. [...] You're just more usual than anyone else.<sup>24</sup>

H. bestämmer sig för att han har rätt. Och med detta citat i bakhuvudet kan vi finna ett anmärkningsvärt faktum angående hans fyra olika rekonstruktioner. Nämligen att det endast är de två första som behandlar H:s personliga upplevelser, medan de två sista rör händelser som inte har något som helst att göra med honom som person. När H. arbetar med installationerna må han drivas av ett stort kompromisslöst inre ego och framstå som en maktgalen fascist. Men samtidigt framstår han i sina senare rekonstruktioner att slutligen bestämma sig för att vidga perspektivet, och därmed göra sina installationer mer allmängiltiga; 'någoting har hänt här som går bortom vår monotona, substanslösa vardag. Glöm inte det!' *Remainder* kryllar av symbolik som anspelar på bilden att samhället inte är synkroniserat med sin identitet, utan snarare en distraherande, efterlämnande rest. Att ingenting är perfekt. Jordärtskockan som lämnar efter sig mer på fatet efter den är uppäten än innan, eller när levern som konstant måste stekas under hans lägenhet i 'perfekta' Madlyn Mansions lämnar efter sig så mycket överblivet fett att det i luften i hela byggnaden sedan hänger en tung substans av avdunstat grisleverfett.

---

<sup>24</sup> McCarthy, *Remainder*, s. 24

Vilket för oss tillbaka till mitt resonemang i föregående kapitel. I H:s behov av att analysera sin omgivning struktur likt en avancerad inanimat konstruktion, finner han endast ytliga, tomma upprepningar. Personalen på den Seattle-baserade kaffekedjans 'avslappnade' men repetitiva jargong kan liknas med det avdunstade grisleverfettet. Och detta grisleverfettet är samtidigt just det som förstör hans syn på den perfekta, 'äkta', frizonen som han försökt bygga upp i Madlyn Mansions.<sup>25</sup>

## Deleuze

Vad säger detta? Jo, att om de olika upprepande momenten i *Remainder* ska liknas med Deleuzes tes om representationsobjektet som ett varierande och begränsande uttryck för samma identitet, så problematiseras detta uttryck i och med att den representeras av materian. Deleuze menar att problemet med materian är att det är endast genom dennes förkroppsligande av upprepningen som vi förstår den, men då förhindrar samtidigt materian upprepningens begrepp ifrån att ge oss någon djupare förklaring av dess sanna natur, då *materians* sanna natur endast är omedveten och alienerad. Men fortfarande är det genom materian vi känner identiteten, och i sin brist på djupare förklaring i och med dess fattigare natur, så är ju detta *också* en skepnad. Om vi bara känner upprepningen genom dess skepnader i representationsobjektet (av *samma* identitet som förklaras *olika* på negativ väg), kan upprepningen då representeras utan att kontradiktionen är oundviklig?<sup>26</sup>

Detta problem genererar enligt Deleuze motsättningen till upprepning: skillnad. Eller närmare bestämt, upprepning genom skillnad. Jojjon - den yttre fasaden och den inre identiteten - är med andra ord två parallella upprepningar som samverkar simultant. Dels upprepningen av identiteten, som vi egentligen bara kan föreställa oss, och dels upprepningen av det skilda. Upprepningen som är statisk och det samma, men som går bortom vår förståelse, och upprepningen som är dynamiska och det skilda, som representeras genom förklädnad. Men vad som är viktigt att understryka, är att upprepningen av det skildas existensberättigande bygger på misslyckandet att ge upprepningen av identiteten en sann representation.

Den stora nyheten med *Skillnad och upprepning* sker dock när Deleuze lanserar en nytolkning av begreppet *simulacra*, som Deleuze inför efter att han har kommit fram att distinktionen mellan

---

<sup>25</sup> I och med att denna idén rör något större än bara konsten, och i och med att H inte annars tycks bry sig om konst eller se några fler samband, valde jag att sätta det här som endast en intressant parentes. Men i enlighet med detta resonemang går det så klart även att se detta misslyckande som en analogi över idén om just konst som ett medel för att skapa ett estetiskt perfekt objekt med autentiskt, 'äkta' uttryck. På sida 91 bekräftas detta resonemang då H. berättar en anekdot om när han i grundskolan skulle skulptera i bildklassen, och deras lärare förklarade att den färdiga statyn egentligen stod framför dem. Statyn var inget som dem skulle skapa, dem skulle bara skala av allt löst överskott som hängde över den och täckte dess sanna form.

<sup>26</sup> Deleuze, *Différence et Répétition*, övers. Paul Patton, s. 285 f

upprepningen av det skilda och upprepningen av det samma är otillräcklig. Med detta tillkommer en tredje nivå till den upprepningsmodell som jag nyss presenterade. Om upprepningen av det samma går bortom vår förståelse av upprepningen, går den tredje upprepningen bortom upprepningen av det samma. Som förklaring av vad denna upprepning innebär räcker det med att vi går tillbaka till min (något simplifierade) förklaring av Nietzsches syn på den eviga återkomsten i *Så talade Zarathustra*; att föreställningen om upprepningen av 'det uppreparande' i grund och botten är fel. Istället för att se 'ett första' (det vill säga 'det uppreparande') så ser man endast en oändlig upprepning. Den franske poeten Charles Péguy exemplifierade denna idé väldigt vackert när han ifrågasatte synen på det årliga firandet av Bastiljedagen den 14 juli. Till skillnad ifrån vad alla verkar tro, menade han att detta firande *inte* var för att se tillbaka på en partikulär historisk 'Originaldag'. Den dag då stormningen faktiskt utfördes används snarare som verktyg för att lyfta fram en universell *känsla*, och då det är känslan som evigt återupprepas är den 'riktiga' stormningen av Bastiljen lika mycket en upprepning på Bastiljedagen 2009, som tvärtom.<sup>27</sup> Den stora skillnaden här är alltså att upprepningen i simulacra inte längre riktar sig mot en första gång, istället riktar den sig mot en tidigare upprepning. Med andra ord frångår den en linjär form och istället går in i sig själv genom en evig cirkulär rörelse. En åtta.

### **Ifrån idealism till basmaterialism**

Om du jämför H:s första rekonstruktion med hans sista, framstår det tydligt hur han under handlingens förlopp har vandrat någon form av ideologisk resa. Eller kanske snarare en ideologisk avfärd. Låt oss säga att han börjar hos Hegel och slutar hos Bataille. Ifrån harmonisk perfektion till disharmoniskt kaos. Ifrån idealism till basmaterialism.

Med hjälp av Deleuzes tes om upprepningen av det skilda kan vi enkelt följa denna ideologiska avfärd genom att följa H:s förhållningssätt till föreställningen om perfektion. Alla är de olika uttryck av samma grundläggande förhållningssätt. I den första rekonstruktionen var perfektionen av enorm vikt. Han har en exakt bild framför sig hur han vill att precis allt inuti den ska vara. Madlyn Mansions skulle vara en frizon av fullkomlig harmoni. Snart visar det sig dock att denna harmoni är omöjlig. En rad absurda misslyckanden inträffar: de svarta katterna på taket trillar ner och dör, pianisten som ska spela i lägenheten under gör i hemlighet en inspelning som han använder när han känner sig trött, det redan avhandlade avdustade grisleverfettet är ett ytterligare ett bra exempel. Hans idealvärld tycks hela tiden vilja söndra samman, men trots detta håller H. illusionen uppe. När

---

<sup>27</sup> Conor Cunningham, *A genealogy of nihilism: philosophies of nothing and the difference of theology*, London 2002, s. 202

katterna kontinuerligt trillar ner ifrån taket placerar han bara upp nya, så det hela tiden är rätt antal, ungefär som ett rullande band.

Trots att den installeras som en total replik, så ser vi redan i hans andra rekonstruktion att en förändring har skett, då rekonstruktionen föreställer en illusion av ett mirakel, som sedan brutalt avslöjas genom att kladda ner hela H. med blå vätska. Nästan som om denna vätska hånar H. för att han verkligen trodde att den hade försvunnit.

Mot slutet verkar hans upprepande misslyckande ha fått honom att ge upp denna illusion, och istället har han försonats med faktumet *i* dessa misslyckanden. Efter att det noga planerade bankrånet i hans sista rekonstruktion misslyckas utbryter ett kolossalt kaos. Två av H:s 'medaktörer' som skulle hjälpa honom att utföra rånet (ovetandes om att rånet inte är iscensatt) blir ihjälskjutna. Men H. känner sig samtidigt tillfreds med detta kaos, och nyfiket böjer sig ner för att känna på den nyligen avlidnes skottsår. I romanens avslutande scen har han nyligen flytt med ett förbeställt privatflyg. Piloten har just fått order ifrån luftfartsverket att vända tillbaka och lämna över H. till polisen, då H. känner en stimulerande viktlöshet under planets tvärvändning. Han beordrar piloten att behålla vändningen intakt. Konstant, som i en loop. När piloten vägrar kapar H. istället planet, och lovar att skjuta piloten om han inte håller bibehåller svängen:

I look out of the window again. I felt really happy. We pased through a small cloud. The cloud, seen from inside like this, was gritty, like spilled earth or dust flakes in a stairwell. Eventually the sun would set for ever - burn out, *pop*, extinguish - and the universe would run down like a Fisher Price toy whose spring has unwounded to its very end. Or maybe, before that, we'd just run out of fuel.<sup>28</sup>

Romanen avslutas så, i ett nedstörtande, cirkulerande flygplan. Och i denna scen försonas slutligen H. med både sin förhållning till upprepningen och sin förhållning till existensens ofullkomlighet. Hans försoningen med upprepningen är intressant att jämföra med Deleuzes tre typer av upprepning. Från början genomför han rekonstruktionerna just för att känna något 'äkta', men denna äktheten förstörs och hittas aldrig riktigt. När han till slut ger upp idén om någon 'äkta', perfekt harmoni, finner han denna harmoni i disharmonin. Med andra ord, ganska likt idén om den eviga återkomsten, som inte strävar efter ett original, utan bara efter en verklig känsla.

---

<sup>28</sup> McCarthy, *Remainder*, s. 308

# Sammanfattning och avslutande diskussion

Den bild av upprepningsbegreppet vi använde som utgångspunkt för denna uppsats - att den uppfattas som ett representationsobjekt där dess identitet förklaras genom en negativ kraft - hade gjort det svårt för oss att utföra en rättvis analys över hur upprepningen verkligen fungerar. Det är alldeles för många olika upprepningar av det skilda - som alltså bara är en effekt av olika upprepningar av en djupare natur - som går in i varandra och verkar simultant, för att en uppsats på sextio tusen tecken ska ha någon som helst möjlighet att genomföra en rättvis utredning.

Men just därför var *Remainder* ett både tacksamt, och kanske lite smidigt, studieobjekt. För H. verkar nämligen, precis som jag, ha funnit problematiken i denna komplexitet. Det är här hans rekonstruktioner kommer in i bilden. Som ett (om än misslyckat) verktyg att bryta sig ifrån upprepningen av det skildas oundvikliga motsägelser och upprepningen av identitetens otillgänglighet. Och vad han finner är samma lösning som Nietzsche finner, och som sedan Deleuze finner hos simulacra. Den tredje upprepningen, som upprepar sig själv. Som inte söker sig tillbaka till en första, utan går i cykler.

Att man över huvud taget kan finna denna slutsats är för att *Remainders* berättare själv för dessa filosofiska resonemang (eller borde jag kanske säga filosofiska handlanden?) Detta betyder däremot inte att han egentligen tillför denna filosofi några nya idéer. I enlighet med det resonemang som jag just utfört är de slutsatser han långt om länge finner begagnade. Samma sak skulle kunna sägas om *Remainders* psykologiska aspekt av upprepningen; de karaktärsdrag som H. uppfyller stämmer väldigt väl överens med de idéer om upprepningstvånget som Freud presenterar i nittio år gamla *Bortom lustprincipen*. Men i detta fall är romanens samtida perspektiv också tydligare, då H. tycks utföra en slags slutgiltig krass bekräftelse på egodriften som inte bara mänsklighetens mest elementära natur, utan den mest elementära naturen hos allt animat.

Hos den symboliska aspekten av upprepningen ser vi både den svagaste länken, men också en av de mest kreativa. Svag är den i det avseendet att den tenderar att motsäga sig själv. Som när H. exempelvis köper tio cappuccino på rad bara för att få ett nytt loyalty-card, bara för att han finner detta *systemet* lockande, i och med att det rör sig i cirklar. Trots att den Seattle-baserade kaffekedjan uppfyller på så många sätt den frustration han känner gentemot det motsägelsefulla substanslösa skenet i upprepningen av det skilda, finner han just här upprepningen lockande i alla fall. Samtidigt är det ju just genom symboliken som H. kreativt visar upp den milda grad av skillnad som det samma kan representeras. Ifrån en ödlas svans till en uppäten jordärtskocka. Dessutom går det att

givetvis se en poäng i själva faktumet att symboliken av upprepningen är kontradiktorisk, då det ju är just *detta* som är problemet med representationen av upprepningen.

Det anmärkningsvärda är med andra ord inte idéerna som romanen presenterar, utan hur dem presenteras. Detta gäller framför allt den funktion som den litterära stilen fyller i *Remainder*, vilken blir det medel som lyckas visa upp dessa begagnade idéer i ett nytt ljus. Idén att utnyttja en alldaglig multimiljonär med posttraumatiskt stresssymptom som narratör i en roman som behandlar djupa filosofiska frågor som visserligen må kännas slitna men också som, vågar jag påstå, fortfarande är aktuella, och som fortfarande presenterar en verklighetsbild vi är tvungna att förhålla oss till, är inte *endast* intressant ur ett rent stilistiskt innovativt perspektiv. Den är dessutom ett sätt att ge dessa idéer den allmängiltiga prägel den hade missat i ett mer klassiskt, självmedvetet intellektuellt utförande.

# Källförteckning

## **Primärlitteratur:**

McCarthy, Tom, *Remainder*, New York 2007

## **Sekundärlitteratur:**

Cunningham, Conor, *A genealogy of nihilism: philosophies of nothing and the difference of theology*, London 2002

Deleuze, Gilles, *Différence et Répétition*, övers. Paul Patton, New York 1994

Freud, Sigmund, *Beyond pleasure principle and other writings*, övers. John Reddick, London 2003

Magnus, Bert; Higgins, Kathleen, *The Cambridge Companion to Nietzsche*, Cambridge 1996

Schiraldi, Glenn, *Post-Traumatic Stress Disorder Sourcebook*, Lincolnwood 2000

Stiles, Kristine; Howard Selz, Peter, *"Warhol in His Own Words", Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*, Berkeley 1996

Unwin, Timothy, *The Cambridge Companion to Flaubert*, Cambridge 2004