

Lunds universitet

Avd. för litteraturvetenskap, SOL-centrum

Handledare Elisabeth Friis

2013-01-17

Philip Stålhandske

LIV K10



**LUNDS**  
UNIVERSITET

# The song of the prisoner who's come to hate his cage

Det anti-ironiska projektet hos David Foster Wallace

# Innehållsförteckning

Inledning och problemformulering.....	3
Tidigare forskning kring David Foster Wallace.....	4
Teori.....	6
<i>Fredric Jameson och "det politiska omedvetna"</i> .....	6
<i>Ironi och autenticitet</i> .....	8
Det anti-ironiska projektet.....	12
Infinite Jest och längtan efter en transcendent upplevelse.....	12
”The Suffering Channel”.....	15
Sammanfattning.....	15
Cynism och ironi.....	16
Wallace skapar skit: de metalitterära dimensionerna.....	17
Posthumanism, eller, insida och utsida som fiktioner.....	19
Kändskapet otillräcklighet: den kollektiva upplevelsens överordnade relevans.....	21
Konstens omöjliga projekt i en kapitalistisk logik.....	23
Sammanfattning och avslutande diskussion.....	25
Källor.....	27
Otryckt material.....	27
Tryckt material.....	27

*Hur ska man på ett seriöst sätt ta itu med historien, klasskampen och den kapitalistiska avhumaniseringen sedan poststrukturalisterna [...] ? Eller på nykter prosa: Hur ska man leva och handla ställd inför en kraftlös ironi och förlamande skepsis?*

– Cornel West sammanfattar Fredric Jamesons främsta teoretiska problem.<sup>1</sup>

*I'm trying to avoid the word "object," still redolent of a modernist production of individual things, whether canvasses, scores that can be performed or repeated, or books that have boundaries and limits and that can be held in the memory (as opposed to those texts that, whether by fragmentation and imperfection or by a dizzying multiplication of presences on the page, somehow evade form and reification—I guess I'm thinking of David Foster Wallace's Infinite Jest)*

– Fredric Jameson<sup>2</sup>

*Irony's gone from liberating to enslaving. There's some great essay somewhere that has a line about irony being the song of the prisoner who's come to love his cage.*

– David Foster Wallace<sup>3</sup>

## **Inledning och problemformulering**

Syftet med denna uppsats är att utreda det anti-ironiska projektet hos David Foster Wallace. Hur det i hans författarskap finns en vilja att upplösa den syn på subjektet som monad, jämförbar med idén om den autonoma individen. Detta är något som Fredric Jameson pekat på som kännetecknande för den moderna, kapitalistiska tidsåldern.<sup>4</sup> Projektet utreds med hypotesen att Wallaces författarskap fungerar som en motpol till den utveckling som, enligt Fredric Jameson, påbörjades med Henry James "point of view"-teknik. Denna var ett led i en utveckling mot en "värld vars sociala vision präglas av den genomgripande relativiteten mellan samexisterande monader, och vars *ethos* är ironi".<sup>5</sup> Med andra ord syftar uppsatsen till att visa de anti-kapitalistiska

---

<sup>1</sup> Danius, Sara, "Inledning", ur Jameson, Fredric, *Det politiska omedvetna: berättelsen som social symbolhandling*, B. Östlings bokförl. Symposion, Stockholm, 1994, s. 17

<sup>2</sup> Jameson, Fredric, "New Literary History after the End of the New." *New Literary History*, 39 årg., nr 3, 2008, s. 383

<sup>3</sup> McCaffery, Larry, "An interview with David Foster Wallace", från *Y SIN EMBARGO magazine*, 2010, besökt 3 januari 2013, tillgänglig på <<http://ysinembargo.com/uebi/2010/01/an-interview-with-david-foster-wallace-larry-mccaffery/>> (utskrift i författarens ägo).

<sup>4</sup> Se exempelvis Jameson, Fredric, *Det politiska omedvetna: berättelsen som social symbolhandling*, B. Östlings bokförl. Symposion, Stockholm, 1994, s. 191-192

<sup>5</sup> Jameson 1994, s. 264, kursivering i original

tendenser som Wallace författarskap ”omedvetet” innehåller, i linje med Jamesons teorier om det politiska omedvetna.

Termen ”omedvetet” ska inte missuppfattas. Wallace är en oerhört självmedveten författare, väl bekant med Jamesons teorier.<sup>6</sup> Därför är det oerhört svårt att visa att han skulle ha varit omedveten om något i sina verk. Problemet är det samma som kan uppstå i en psykoanalytisk läsning av ett verk – symboliserar den där cigarren vad vi tror att den symboliserar, eller vill författaren att vi ska tro det? Men intention är egentligen oväsentligt i sammanhanget. Tolknigen blir varken mer eller mindre giltig av att Wallace avsiktligt nedlagt den betydelse läsningen frambringar ur verket och Jamesons term kvarstår därför genom uppsatsen.

Resonemanget kommer att underbyggas av ett urval ur forskningen kring Wallaces magnum opus *Infinite Jest*. Där påvisas hur Wallace upprättar en anti-ironisk cynism som i förlängningen motverkar synen på individen som monad. Jag utför även en närläsning av Wallaces novell "The Suffering Channel"<sup>7</sup> och lägger fram exempel på monadupplösande element i Wallaces prosa, liksom hur vissa element som skulle kunna betraktas som ironiska används anti-ironiskt.

## Tidigare forskning kring David Foster Wallace

Forskningen kring Wallace författarskap är oerhört omfattande. Förutom det stora intresset i det anglosaxiska språkområdet finns en mycket levande forskningstradition kring Wallace i bland annat Nederländerna (här representerad av Iannis Goerlandt och Toon Staes). Det är för mig inte möjligt, eller ens fruktbart, att få en fullständig överblick över ett så enormt forskningsfält. Novellen ”The Suffering Channel” är dock relativt utforskad och i merparten av uppsatserna har fokus huvudsakligen riktat mot dess relation till elfte september-attackerna.

För denna uppsats har det främsta teoretiska underlaget har hämtats från Marshall Boswell, som i sin bok *Understanding: David Foster Wallace* utreder Wallaces förhållande till cynism och naivitet. Han har i samma bok även bidragit med en mycket klagörande läsning av *Infinite Jest*, huvudsakligen utifrån hur boken relaterar till Lacan och Kierkegaard.

Att Wallace formulerar en önskan efter ett återförande av allvaret, uppriktigheten och gemenskapen i det amerikanska samhället är väl akademiskt underbyggt. Detta projekt som ett uttryck för en materiell bas är däremot mindre utforskad.

---

<sup>6</sup> Se exempelvis den tenta om Jameson Wallace rättade (och i vilken han i anteckningarna referer till Jameson som ”a wordy fucker”). Miklaucic, Shawn, *Appropriating the postmodern: McCarthy's External Narration and Spatialized time in Suttree*, opulicerad tentamen, ort okänd, 1997, tillgänglig på <http://es.scribd.com/doc/28153758/Shawn-Miklaucic-Rnslish-487-r-Rru-David-Foster> (utskrift i författarens ägo)

<sup>7</sup> Ur Wallace, D. F., *Oblivion: stories*, Little, Brown, New York, 2004, s. 238-329

David J Michael har i sin masteruppsats *Pale King or Noonday Demon? Acedia, The Pale King, and David Foster Wallace's Moral Vision*<sup>8</sup>, under rubriken ”The Movement Towards an Ethic of Sincerity”, i viss mån avhandlat det anti-ironiska projektet hos Wallace. Även om våra användningar av begreppen skiljer sig åt, ligger Michaels slutsatser i linje med den syn på ironi jag anser finns hos Wallace. Uppsatsen må endast vara en masteruppsats, men har fördelen att den behandlar Wallaces författarskap som en helhet, medan exempelvis Iannis Goerlandts uppsats ”Put the Book Down and Slowly Walk Away!: Irony and David Foster Wallace's Infinite Jest”<sup>9</sup> uppehåller sig uteslutande vid ett verk. Jag har dock använt mig av Goerlandts slutsatser i viss utsträckning. Detta för att ytterligare underbygga vissa av de slutsatser som Michael gör med peer-reviewed källor, men också för att uppmärksamma den koppling som Goerlandt gör mellan Wallace strävan efter *sincerity* och Jamesons idéer om bilden av individen som monad. Det kan tyckas paradoxalt att jag använder mig av Goerlandt, då den centrala tesen i hans uppsats är att *Infinite Jest* är ett ironiskt verk, men även här är det egentligen bara olika användningar av ordet ”ironi” som ställer till problem. Goerlandt uppger att hans ”concern here is simply with verbal and structural ironies”<sup>10</sup> medan jag använder begreppet på det mer existentiella plan som diskuteras nedan.

”The Suffering Channel” har, som nämndes ovan, i stor utsträckning uppmärksammats som ett sätt att fiktivt bearbeta attackerna mot World Trade Center den elfte september 2001. En värdefull vidgning av det synsättet görs av Paul Giles,<sup>11</sup> som utforskar de posthumanistiska aspekterna av Wallace författarskap med uppmärksamheten riktad mot just *Infinite Jest* och *Oblivion*. Även Michael Masons avhandling ”*The grip of systems”: Excrement, waste, and the re-fused self in post-postmodern literature*<sup>12</sup> kan sägas använda sig av samma posthumanistiska syn på Wallaces författarskap, inkluderat i ett större projekt att utreda avfallets roll i vad han kallar ”post-postmodern” litteratur. Det posthumanistiska definierat på följande sätt av Giles:

---

<sup>8</sup> Michael, David J., *Pale King or Noonday Demon? Acedia, The Pale King, and David Foster Wallace's Moral Vision*, masteruppsats vid Lunds universitet, Lund, 2012.

<sup>9</sup> Goerlandt, Iannis, ”Put the Book Down and Slowly Walk Away!: Irony and David Foster Wallace's Infinite Jest”, ur *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 47 årg., nr 3 2006, s. 309-28

<sup>10</sup> Goerlandt 2006, s. 217

<sup>11</sup> Giles, Paul, ”Sentimental Posthumanism: David Foster Wallace”, ur *Twentieth Century Literature: After Postmodernism: Form and History in Contemporary American Fiction*, 53 årg., nr 3, hösten 2007, s. 327-344.

<sup>12</sup> Mason, Michael, *The grip of systems”: Excrement, waste, and the re-fused self in post-postmodern literature*, masters thesis vid University of South Alabama, 2012.

Aside from problematizing traditional divisions between human and nonhuman, the idea of posthumanism, according to N. Katherine Hayles, emerges from a situation in which "material objects are interpenetrated by information patterns" (*How We Became Posthuman* 13), thereby locating computation, rather than possessive individualism or biological organism, as the ground of being. Posthumanism, as Hayles emphasizes, does not mean the end of the human or of humanity; rather, it takes issue more specifically with humanism, with comfortable liberal assumptions about the sovereignty of the human subject.<sup>13</sup>

Synen på individen som monad undergrävs i stor utsträckning av ett sådant synsätt, vilket Giles även tar fasta på.<sup>14</sup> Det kan därför vara en värdefull utgångspunkt vid studier av hur Wallace förhåller sig till modernitetens individsyn.

## Teori

### Fredric Jameson och ”det politiska omedvetna”

Det kanske viktigaste att förstå i Jamesons teorier är hur ett konstverk måste ses som social symbolhandling. Freudinspirerade kulturkritiker har menat att ett konstverk skapas för att överbygga personliga trauman, ett sätt att försöka läka individens trasiga helhet. Jameson tar synen på konst som en fiktiv lösning på reella problem och applicerar den på en samhällsstruktur. ”Framställningen av en estetisk eller narrativ form bör ses som en ideologisk handling i sin egen rätt som har till funktion att uppfinna imaginära eller formella lösningar på olösliga sociala kontradiktioner”,<sup>15</sup> skriver Jameson. Konstverk är alltså ett omedvetet sätt att fiktivt lösa de reella politiska problemen i ett samhälle. Andra exempel i våra dagar är nationalismen<sup>16</sup> och, vilket är det som framförallt har betydelse för den här studien, religionen.

[Man kan] förstå den ideologiska innebörden hos den estetiska religionen: tvivlets melankoli, nostalgin hos artonhundratalets intellektuella för ”helheten” i en tro som inte längre är möjlig, är i sig en sorts ideologisk fabel avsedd att omvandla det som egentligen är ett förhållande mellan kollektiva system och samhällsformer till en fråga om den individuella existensen. [---] Religionen är *en överbyggnadsprojektion av ett visst produktionssätt*, de enda kvarlevande spåren från detta i form av visuella och språkliga artefakter, tankesystem, myter och berättelser, som ser ut att ha någon slags samband med

---

<sup>13</sup> Giles 2007, s. 329

<sup>14</sup> Giles 2007, s. 328

<sup>15</sup> Jameson 1994, s. 112

<sup>16</sup> Jameson 1994, s. 341

former där vårt medvetande känner sig hemma men som ändå förblir slutna för oss.<sup>17</sup>  
(min kursivering)

Tolkningens uppgift är alltså att frilägga förhållandet mellan de kollektiva system och samhällsformer som författaren omedvetet nedlägger i sitt verk; i fallet med religion som citerades ovan sker projiceringen i form av en fråga kring den individuella existensen. En individuell estetisk handling strävar efter att imaginärt plåstra över ett sår som i verkligheten aldrig läker.

”Produktionssätt” ska inte enbart förstås som det sätt på vilket förnödenheter produceras i ett samhälle, utan betecknar snarare ett tanke-, kultur- och produktionssystem. Med Althusser menar Jameson att ett produktionsätt utgör ett helt system av immanenta strukturer vilka determinerar varandra och som inte existerar utanför sina egna verkningar. Samtidigt råder inom varje produktionsätt en dominerande struktur som ytterst determinerar de mindre strukturerna. Denna dominerande struktur kan, med risk att förvanska det nyskapande i Althusserns tänkande, sägas överta den plats som basen hade i tidigare marxistisk filosofi. I och med att de dominerande strukturerna inte uppstår som överbyggnad ur basen kan de överleva in i senare produktionsätt. När vidhängande dominerande strukturer från tidigare epoker lever kvar i senare tiders samhällen kan de – som religionen under 1800-talet – underminera legitimiteten hos det nya produktionsättet.<sup>18</sup>

”Historisera alltid!” Detta är Jamesons nyckelfras. Men han förespråkar inte en historisering av verk, utan av tolkning. En slags metatolkning, där tidigare förståelser av verk mäts mot ett ”totaliserande och sant marxistiskt förståelseideal”, vilket Jameson menar blottlägger de brister som fanns i den ursprungliga tolkningen. Andra tolkningsmetoder är inte förkastliga, de är endast underlägsna den marxistiska, i vilken de kan inneslutas.<sup>19</sup>

Jameson knyter moderniteten (och i förlängningen också postmoderniteten<sup>20</sup>) till en borgerlig kulturrevolution, där uppfattningen av individen som monad växer fram. Det vill säga, uppfattningen om individen som i grunden avskilj från sin omgivning. Jamesons monadbegrepp kan sägas ligga mycket nära den liberala idén om den självbestämmande individen eller det autonoma subjektet. Skillnaden är att för Jameson är denna uppfattning tydligt förankrad i samtida historiska förhållanden. Individen är med andra ord en historisk, ideologisk konstruktion som separerar

---

<sup>17</sup> Jameson 1994, s. 265

<sup>18</sup> Jämför med Danius beskrivning av Jamesons förhållande till Althusser i Jameson 1994, s. 21-24

<sup>19</sup> Jameson 1994, s. 53-54

<sup>20</sup> Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991. passim

människor i monader: "(in the philosophy of Leibniz) an indivisible and hence ultimately simple entity, such as an atom or a person".<sup>21</sup>

Point of view-tekniken, som hos Henry James började som ett försök att motverka romanens inneboende alienation (producenten/författaren är alltid skild från produkten/boken, konsumenten/läsaren är alltid skild från produktionen/skrivandet) genom att härbärgera subjektet inom texten, annekterades därför snart av den borgerliga kulturrevolutionen. Att knyta narrativet till ett enskilt subjekt harmoniserade väl med uppfattningen om varje individ som i grunden skild från sin omgivning.<sup>22</sup> Det "blir till sist ett kraftfullt ideologiskt instrument i beständigandet av av en alltmer subjektiverad och psykologiserad värld, en värld vars sociala vision präglas av den genomgripande relativiteten mellan samexisterande monader, och vars *ethos* är ironi, nyfreudiansk projektionsteori och verklighetsanpassningsteori".<sup>23</sup>

### **Ironi och autenticitet**

Lägg märke till den koppling Jameson i det tidigare avsnittet gör mellan subjektivering och ironi. Detta är ett centralt element i resonemanget nedan, men kräver en närmare definition av hur "ironi" ska förstås. Ironibegreppet är minerad mark; definitionerna är många, breda och ofta direkt motsägelsefulla.

I sin översikt över definitioner av ironi sammanfattar Rapport & Overing ironi som "a certain cognitive detachment from the world as it is or seems".<sup>24</sup> Detta är den definition som jag knyter till Jamesons användning av begreppet – ett avstånd mellan subjektet och dess omvärld, vilket står i motsats till den "genuina gemenskap" Jameson menar att en marxistisk utopi bör bestå i.<sup>25</sup> Northrop Frye skriver att "the ironist fables without moralizing, and has no object but his subject".<sup>26</sup> Hos Frye, liksom hos Rapport & Overing, nämns ironi i den bemärkelsen som något positivt. Det används av bland andra Nietzsche som ett verktyg, något som kan användas för att omvärdera värderingar och genomskåda den illusion som omger oss. "[I]rony exists as a cognitive proclivity

---

<sup>21</sup> "monad", *New Oxford American Dictionary*, år okänt. Jämför även med Jamesons syn på Freuds individbegrepp som en produkt av sin tid i Dowling, William C., *Jameson, Althusser, Marx: An Introduction to the Political Unconscious*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1984, s. 114.

<sup>22</sup> Jameson 1994, s. 262-264

<sup>23</sup> Jameson 1994, s. 264, kursivering i original

<sup>24</sup> Rapport & Overing 2007, s. 243

<sup>25</sup> Jameson 1994, s. 303

<sup>26</sup> Frye, Northrop, *The Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1957, s. 42



and practice, embodying a certain imaginative movement from the world(s) as is, a certain reflection upon the latter and differentiation from it.”<sup>27</sup> Detta är något som Wallace instämmer i.

Irony and cynicism were just what the U.S. hypocrisy of the fifties and sixties called for. That’s what made the early postmodernists great artists. The great thing about irony is that it splits things apart, gets up above them so we can see the flaws and hypocrisies and duplicates. [...] Sarcasm, parody, absurdism and irony are great ways to strip off stuff’s mask and show the unpleasant reality behind it. The problem is that once the rules of art are debunked, and once the unpleasant realities the irony diagnoses are revealed and diagnosed, “then” what do we do?<sup>28</sup>

Marshall Boswell utvecklar resonemanget vidare. ”In Wallace’s view, we’re all horribly alone in our sophisticated irony: so preoccupied are we with *getting the joke* that we never allow ourselves to feel anything directly for ’fear of ridicule.”<sup>29</sup> I våra ansträngningar att bibehålla det ironiskt skydd mot vår omvärld som den postmoderna konsten upprättat, förlorar vi möjligheten att egentligen leva i världen. Ironin har, som West uttryckte det i det inledande citatet, blivit förlamande – och alienerande. Det har också blivit något som håller det moderna subjektet borta från både den sublimes upplevelsen och sig självt. Wallace uppskattade det postmoderna, självrefererande litterära projektet och vad det åstadkommit, men upplevde att just dessa positiva effekter gått från att upprätta ett skydd mot en brutal och cynisk omvärld till att reproducera och låsa oss i en uppfattning om världen som i grunden fientlig. Något som låser oss i en livs- och handlingsförlamande distans.<sup>30</sup> ”So the young will ‘wear any mask, to fit, to be part of, not be Alone’ ([*Infinite Jest*] 694). The problem is that in wearing these masks, [they] end up alienated from themselves.”<sup>31</sup> Just den ”cognitive detachment from the world as it is or seems” som Rapport & Overing lyfte blir så småningom, för att återgå till uppsatsens inledande citat, sången från fången som älskar sin bur – något som förlamar och omöjliggör handling. Wallace strävade efter att skapa litteratur som ”locates and applies CPR to those elements of what’s human and magical that still live and glow despite the times’ darkness”.<sup>32</sup> Jag menar att ”darkness” kan läsas som ”kraftlös ironi och förlamande skepsis” – att den tidsanda det för Wallace är centralt att motarbeta är ironin.

---

<sup>27</sup> Rapport & Overing 2007 s. 247

<sup>28</sup> McCaffery, 2010

<sup>29</sup> Boswell, Marshall, *Understanding David Foster Wallace*, University of South Carolina Press, Columbia, 2003, s. 14, kursivering i original

<sup>30</sup> Boswell 2003, s. 1-20, samt Wallace egna uttalanden i McCaffery 2012.

<sup>31</sup> Boswell 2003, s. 151

<sup>32</sup> McCaffery 2010

I sin ironiöversikt inkluderar Rapport & Overing även en distinktion mellan ”ironi” och vad de kallar ”non-ironic displacement”,<sup>33</sup> det vill säga reflektion och differentiering som inte faller inom ramen för ironi. De exemplifierar detta med Kierkegaards förståelse av religiositet som absurd *per se*. Dessa idéer kan sedan appliceras i en diskussion kring hur kulturell hemvist uppstår, vilket exempelvis Gellner gör.

As he [Kierkegaard] explains, religious identity derives from believing something which is deeply offensive to reasoning, for it is the very difficulty of belief which provides its reward: the believer feels alive and singularly inspired in ways which believing something currently plausible could not achieve. The essence of religious belief, for Kierkegaard, is [...] becoming committed to a position which is inherently absurd, which ‘gives offence’ to those criteria of truth which existed prior to the conversion. This also applies to Gellner’s understanding of cultural or ethnic belonging. [...] ‘A collective united in false belief is a culture’ [Gellner ”Anything Goes: The Carnival of Cheap Relativism which Threatens to Swamp the Coming Fin de Millenaire”, ur *Times Literary Supplement* 4811, s. 6]. Truths, after all, are universal and available to all; but errors are culture-specifics a continuity of faith and its believers. Hence non-facts, the currently unproven or unprovable, tend to become badges of community and of loyalty.<sup>34</sup>

Kopplingen som Rapport & Overing gör mellan det absurda i den religiösa tron och upprättandet av en kultur blir särskilt intressant då vi studerar den pseudoreligiösa, transcendentala upplevelse Wallace förespråkar i och kring *Infinite Jest*. Boswell har i sin läsning utgått från bokens förhållande till bland annat Kierkegaard, vilket diskuteras mer djupgående nedan.

Påståendet att en förskjutning av kognitiva fakta inte per automatik signalerar ironi kan fördjupas ytterligare om en distinktion görs mellan ”ironi” och ”satir”. ”The chief distinction between irony and satire is that satire is militant irony: its moral norms are relatively clear, and it assumes standards against which the grotesque and absurd are measured”, skriver Northrop Frye i essän ”Archetypal Criticism: Theory of Myths”.<sup>35</sup> Ironin behåller en distans till sig själv och förnekar sin egen förmåga att åstadkomma något eller nå några slutsatser. Satiren är, enligt Frye, ironi med ett syfte. Den kan bland annat fungera som en slags motpol till filosofin och andra principfasta abstraktioner.

---

<sup>33</sup> Rapport & Overing 2007 s. 247-248

<sup>34</sup> Rapport & Overing 2007, s. 247

<sup>35</sup> Frye 1957, s. 223

Satire, according to Juvenal's useful if hackneyed formula, has an interest in anything men do. The philosopher, on the other hand, teaches a certain way or method of living; he stresses some things and despises others; what he recommends is carefully selected from the data of human life; he continually passes moral judgements on social behavior. His attitude is dogmatic; that of the satirist pragmatic. Hence satire may often represent the collision between a selection of standards from experience and the feeling that experience is bigger than any set of beliefs about it.<sup>36</sup>

Så gott som alltid saknas det en närmare definition av begreppet ironi hos de som teoretiserar kring ironi hos Wallace, vilket försvårar vid jämförelser. Med denna distinktion mellan ”ironi” och ”satir” blir det möjligt att närmare förstå de element som många andra teoretiker behandlar som ironiska i Wallaces författarskap. Men en än bättre distinktion att upprätta är mellan ”ironi” och ”cynism”.

Det kan framstå som att ”cynism” hade legat närmre det som Wallace motarbetar. Detta är ett fullt giltigt argument, som inte desto mindre har vissa brister, då det är motsatsen till hur Wallace själv använder begreppet. Wallace menar enligt Paul Giles att ”to be human ...is probably to be unavoidably sentimental and naive and goo-prone”<sup>37</sup> men förkastar ”that queerly persistent US myth that cynicism and naïveté are mutually exclusive”.<sup>38</sup> Detta är en tendens i Wallace författarskap som kanske utvecklats bäst av Boswell. Han menar att den väg ut ur postmodern ironi som Wallace sökte inte kan uppnås genom en helomvändning.<sup>39</sup> Istället måste de apparater som upprättar en ironisk distans mellan individen och omgivningen angripas med cynism: diagnosen av problemet används som botemedel.<sup>40</sup> Genom att upprätta en skeptisk, avhållsam och avmätt distans till dessa ironiska mekanismer kan man visa på hur de fungerar och vilka brister de har, på samma sätt som ironin tidigare underminerat det autentiska som bristfällig. Man skulle, liksom både Boswell själv och exempelvis Michael gör,<sup>41</sup> kunna beskriva detta som att ”ironisera ironi” eller använda meta-ironi. Även om det inte är felaktiga termer, är det ett säkert sätt att förvirra begreppen. Risker är att ett skenbart cirkelresonemang uppstår: om ironi används för att angripa ironi angriper Wallace sina egna metoder vilket underminerar giltigheten i dem.

---

<sup>36</sup> Frye 1957, s. 229

<sup>37</sup> Wallace D.F., *Infinite jest: a novel*, Little, Brown, New York, 2006 s. 694, citerad i Giles 2007, s. 335

<sup>38</sup> Wallace, citerad i Giles 2007, s. 335

<sup>39</sup> Boswell 2003, s. 15

<sup>40</sup> Boswell 2003, s. 17

<sup>41</sup> Boswell 2003, s. 15, Michael 2012, s. 24

Ett mer klagörande sätt att beskriva vad Wallace gör är att samla Wallace angrepp på ironi under beteckningen ”cyniska”, eller ”anti-ironiska”. Detta ligger som sagt även i linje med den vokabulär som Wallace själv använder och vilket både Giles och Boswell lyfter fram. Cynism och naivitet är för Wallace komponenter som kan understödja varandra. Frye skriver om cynismen att den ”is a little closer to the satiric norm [---] But still cynicism is a philosophy”. Med cynismen kan med andra ord övergripande generaliseringar göras om samhället. Detta till skillnad från satiren som, enligt Frides definition ovan, utreder de motsättningar som kan uppstå utifrån generaliseringar. Det är oerhört viktigt att betona att det just i Wallaces författarskap finns en strävan efter att *upprätta* något och inte endast förkasta.

För att sammanfatta motarbetar Wallace den ironiska tendens som både han och Jameson ser i sin samtid. Genom att visa på de negativa konsekvenserna som ironi medför – och hur denna är knuten till och föds ur en kapitalistisk logik – formulerar Wallace ”omedvetet” både en önskan att och ett försök till att bryta den samhällsstruktur ur vilken ”kraftlös ironi och förlamande skepsis” föds som dominerande logik. Det går med andra ord att med Jameson mycket tydligt utläsa hur det anti-ironiska projektet hos Wallace i förlängningen är anti-kapitalistiskt.

## Det anti-ironiska projektet

### *Infinite Jest* och längtan efter en transcendent upplevelse

Både Michael och Goerlandt markerar hur Anonyma alkoholister i *Infinite Jest* utmålas som en anti-ironisk sammanslutning. Båda kopplar även det anti-ironiska till det projekt Wallace driver i *Infinite Jest*: att måla upp Anonyma alkoholisters tolvstegsprogram som den enda punkt utifrån vilken religion går att tala om i dagens samhälle.<sup>42</sup> Detta ligger i linje med Kierkegaards tidigare diskuterade definition av religion och Rappports & Overings distinktion mellan denna och ironi. Den vikt Wallace lägger vid ”konvertering” till Anonyma alkoholisters tolvstegsprogram, speglar också både Kierkegaards accentuerande av religionen som en position som är ”inherently absurd, which ‘gives offence’ to those criteria of truth which existed prior to the conversion”, och Gellners idéer om hur en kultur upprättas kring falska föreställningar.<sup>43</sup>

Boswell understryker även han den tydliga kopplingen mellan Kierkegaards religionsbegrepp och Wallaces framställning av Anonyma alkoholister. Mer specifikt kopplar han Wallaces framställning av alkoholism som en ”DIS-EASE” till en av Kierkegaards uppfattningar om

---

<sup>42</sup> Goerlandt 2006, s. 310f ; Michael 2012, s. 28-29

<sup>43</sup> Rapport & Overing 2007, s. 247

”förtvivlan” såsom ”att förtviflad icke vilja vara sig sjelf, eller ännu lägre: att förtviflad icke vilja vara ett sjelf, eller allra lägst: att förtviflad vilja vara en annan än sig sjelf, att önska sig ett nytt sjelf”<sup>44</sup> – något som Boswell menar att så gott som alla Wallaces karaktärer i *Infinite Jest* lider av. Självmedvetande och ironi skapar en illusion av självutplånande som, då den avslöjar sig som illusion, i sin tur skapar mer förtvivlan. Wallace ser enligt Boswell samma förtvivlan gömma sig bakom den postmoderna metoden att behandla världen som text som kan bearbetas genom tänkande.<sup>45</sup> Istället krävs just en sådan ”non-ironic displacement” som Rapport & Overing diskuterade ovan. Det krävs en omställning till ”a position which is inherently absurd, which ‘gives offence’ to those criteria of truth which existed prior to the conversion”.

Boswell betonar dock en tydlig skillnad mellan Wallaces och Kierkegaards religionsuppfattning. ”AA is a community, whereas Kirkegaard focuses always on subjectivity and isolation – or, at any rate, in private contact with God.”<sup>46</sup> Detta leder tankarna till den ”genuina gemenskap” Jameson menar att en marxistisk utopi bör bestå i. Men varken Boswell, Goerlandt eller Michael klassificerar, i och med avsaknaden av koppling mellan bas och överbyggnad, Wallaces religiösa projekt som ett ”överbyggnadsprojekt av ett visst produktionssätt”. Följaktligen utreder ingen av dem heller de intressanta *skillnader* som också finns mellan Jamesons beskrivning av religion som ”visuella och språkliga artefakter, tankesystem, myter och berättelser, som ser ut att ha någon slags samband med former där vårt medvetande känner sig hemma men som ändå förblir slutna för oss” (se Jameson på sida 6-7), och Wallaces strävan efter vad som, något paradoxalt, skulle kunna kallas en immanent transcendent upplevelse.

Jag menar att Wallace försöker ”öppna” de sammanhang som nu är slutna för oss, i syfte att upprätta en transcendent upplevelse oberoende av de kvarlevande spåren av ett tidigare produktionssätt. Han vill istället upprätta en överbyggnadsprojektion grundad i den samtida determinerande strukturen. Denna tar formen av Anonyma alkoholisters tolv steg som, vilket Boswell påpekar, diagnosticerar snarare än skapar en illusion av att bota samhällssjukdomen av avsaknad gemenskap.<sup>47</sup> Genom sitt fokus på det naiva, det fäniga och inte bara det o- utan det *anti-*intressanta, påvisar Anonyma alkoholister hur det ironiskt distanserade alienerar människor från sig själva. Överbyggnaden, det vill säga Anonyma alkoholister, skrivs med andra ord fram som en

---

<sup>44</sup> Kierkegaard, S, *Sjukdomen till döds: en kristlig psykologisk utveckling till uppbyggelse och uppväckelse*, översättning Göransson, Z, A.V. Carlssons Förlag, Stockholm, 1881

<sup>45</sup> Boswell 2003, s. 137-138

<sup>46</sup> Boswell 2003, s. 145

<sup>47</sup> Boswell 2003, s. 145

produkt av sin samtid, utan de rester av tidigare produktionssätt som Jameson beskriver som utmärkande för religionen under 1800-talet. Samtidigt är Anonyma alkoholister genom sitt fokus på det icke kommodifierbara användbar som en motrörelse mot rådande produktionssätt av samma slag som den potentiella motrörelse Jameson ser i religionen.<sup>48</sup> Det transcendenta uppstår ur det immanenta – en produkt av sin tid, utan de ideologiska rester som religionen bär med sig, samtidigt som det är en antirörelse mot den ”kraftlös[a] ironi och förlamande skepsis” som samhället i dag präglas av.

Jameson tar fasta på de subversiva aspekterna som ryms i absurda och därför icke kommodifierbara sammanhang.<sup>49</sup> Ett kulturellt sammanhang som inte svarar mot ”sanningar”, det vill säga universella sanningar som är tillgängliga för alla, är omöjliga sätta ett materiellt värde på. Att Wallace endast värdesätter ett ickelogiskt sammanhang när han väljer att uppvärdera en gemenskap i *Infinite Jest* menar jag pekar på hur endast en sammanslutning som står utanför den kapitalistisk logiken kan erbjuda den gemenskap som samhället borde bestå i.

Goerlandt betonar också något viktigt när han diskuterar en passage i *Infinite Jest* där en dockfilm om den fiktiva samtidshistorien spelas upp. Det ironiska häcklandet från den amerikanska delen av publiken jämförs med beteendet hos de kanadensiska åskådarna. Dessa har förlorat sitt land och befinner sig i exil i USA på grund av just det historiska skeende som gestaltas i filmen.

”The American audience thus ironizes the instructive and critical film; they know the parody is correct in its hyperbolic and grotesque representation of history, but by cheering and “cracking wise” they detach themselves from their nation *without actually changing anything* about the condition in which they live. The Canadians condemn this absolution through ironic detachment; for them the clock should be put back and interdependence dissolved.”<sup>50</sup> (min kursivering)

Wallace betonar här den förlamande effekten av ironi, hur den distans den upprättar mellan den faktiska existensen och subjektet paralyserar och försvårar varje försök till handling. Goerlandt definierar vidare två av de centrala karaktärerna, som också är amerikaner som deltar i filmvisningen, som en ”version of complacency in the sense of Jameson’s ’monadic relativism’”.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> kommodifiera: från engelskans ”commodify”, definierat som ”turn into or treat as a commodity” i *New Oxford American Dictionary*, år okänt.

<sup>49</sup> Jameson 1994, passim, men kanske tydligast s. 341

<sup>50</sup> Goerlandt 2006, s. 312

<sup>51</sup> Goerlandt 2006, s. 319

## ”The Suffering Channel”

### Sammanfattning

Novellen ”The Suffering Channel” ur *Oblivion*, den sista bok av Wallace som publicerades före hans död, kan sägas ha tre fokus: tidningen *Style*, konstnären Brint Moltke och tevekanalen *The Suffering Channel*.

Brint Moltke är en man som kan, eller påstås kunna, skapa skulpturer av sin avföring direkt ur anus. Journalisten Virgil ”Skip” Atwater arbetar som journalist för tidskriften *Style*, ett fiktivt livsstilsmagasin med lättsam journalistik i stil med *People*. Atwater försöker få tidningens redaktion, placerad i World Trade Center i New York, att acceptera en artikel om Moltke och hans avföringsskulpturer i 10 september-numret 2001. Genom novellen refereras vid flera tillfällen till det faktum att stora delar av redaktionen utplånas i terrorattackerna den 11 september.

*Style* vägrar inledningsvis acceptera Atwaters artikelidé, då avföring förståeligt nog bedöms vara alltför fränstötande för bildpublicering i en tidning med lättsam journalistik. Men skulpturerna gör ett kraftigt intryck på sina betraktare, med den blandning av avsmak och fascination de skapar. Atwater menar att de för första gången får honom att förstå ”how people of discernment could say that they felt moved and redeemed by serious art”.<sup>52</sup> På redaktionen, präglad av en mycket självmedveten och kritisk atmosfär, berörs även de mest skeptiska djupt. Då de ser skulpturerna reagerar de på samma sätt som andra åskådare: med en blandning av attraktion och repulsion.<sup>53</sup> När redaktionen får se bilder bestämmer de sig därför för att publicera, men vet fortfarande inte hur de ska handskas med det faktum att verken är gjorda av avföring. Man vet inte heller hur man ska verifiera att verken verkligen kommer direkt ur anus, något som försvåras av att konstnären är fruktansvärt skygg. På grund traumatiska minnen av sin toaletträning är han oerhört känslig med att visa upp sina kroppsfunktioner och verkar inte alls intresserad av att exponera sig själv eller sina verk. Att få med hans verk i tidningen är ett projekt uteslutande initierat av hans gigantiska fru Amber, som hyser en enorm vilja att bli känd och fullkomligt dominerar den småväxte konstnären.

Problemet med hur man ska publicera storyn löses i slutändan med att projektet bryskt tas ur Atwaters händer. Artikeln flyttas från Atwaters avdelning, som skriver artiklar om fenomen på gränsen till tabloidjournalistik, till en annan sektion av tidningen som täcker samtida händelser. Att först göra världen bekant med Moltkes konst åläggs istället premiärsändningen av *The Suffering Channel*, en ännu inte startad tevekanal inom samma tyska mediekoncern som äger *Style*. Om *Style*, med sitt lättsamma anslag, kan sägas försöka åstadkomma illusionen av lidandets absoluta frånvaro

---

<sup>52</sup> Wallace 2004, s. 282

<sup>53</sup> Wallace 2004, s. 294

försöker *The Suffering Channel* åstadkomma dess absoluta närvaro: en tevekanal vars enda fokus är att visa mänskligt lidande och sorg i en oavbruten kedja. Fokus riktas där bort från det konstverk Moltke ska producera live, vilket anses för magstarkt för att visa på teve. Istället fokuserar man på det lidande det åsamkar den djupt traumatiserade konstnären att tömma tarmen inför mängder av människor och en kamera som han tror sänder hela processen live. Där, sekunderna före sändning av Brint Moltke som producerar en replika av *Nike från Samothrake* i avföring, slutar berättelsen abrupt.

### **Cynism och ironi**

Redan i vad novellen väljer att fokusera på aktualiseras en diskussion kring det ironiska. Hela anslaget skulle kunna ses som en satiriskt drift med postmodern konst. Mer specifikt med Piero Manzoni och hans projekt *Merda d'Artista* ("Konstnärens bajs"), vilket bestod av 90 burkar fyllda med Manzonis egen avföring och var en menat som en kritik av masskultur.<sup>54</sup> Men användandet av avföringsskulpturer har fler nivåer än en ren drift med det postmoderna.

Det kan verka som att det är ironiskt att prata om bajs, men det finns inget ironiserande i beskrivningen av konstverkens kvalitet. Tvärt om understryks det upprepade gånger hur Moltkes konstverk mot all förmodan förmår beröra människor djupt. Läsaren, liksom *Styles* redaktion, förväntar sig inget från verken, i alla fall inget av bestående värde, då en mental distans automatiskt upprättas till dem på grund av de är konstruerade i avföring. Genom att sedan gestalta verken som kraftfulla och något som berör människor djupt, uppmärksammar Wallace hur självmedvetna attityder och ironisk distansering begränsar vår förmåga att fullt ut ta del av upplevelser. Det självmedvetna försvaret mobiliseras – men endast för att riktas mot ironin, mot en "detachment from the world as it is or seems". Samtidigt som texten och *Styles* redaktion uttrycker en medvetenhet om det absurda i avföringsskulpturer fyller de fortfarande sin funktion som konstverk.

Verken förmår tränga igenom den distans och den rädsla för att göra bort sig som annars upprätthålls i den enormt självmedvetna miljö tidningsredaktionen utgör. Som nämndes ovan menar jag att de apparater som upprättar en ironisk distans mellan individen och omgivningen enligt Wallace kan och bör angripas med cynism: diagnosen av problemet används som botemedel. Det nämndes också att cynism och naivitet för Wallace är komponenter som kan understödja varandra. Wallace diagnosticerar här det tomma i en ironisk konst som Manzonis, men fabulerar sedan utifrån den fram en "naiv" konst ("bildkonst som tillkommit helt utan stöd av professionell konstutbildning och som utan närmare förtrogenhet med de dominerande konsttraditionerna gjort sig gällande och

---

<sup>54</sup> Mason 2012, s. 54-55



uppfattas som spontan, estetisk, uttrycksfull eller fantasieggande”<sup>55</sup>) som använder sig av samma medel. Resultatet blir dock helt annorlunda, och konstverken bryter den förlamande skepsis som råder. Mason noterar hur ”The Suffering Channel” markerar avföring som den minsta gemensamma nämnaren hos människor. Att gå på toaletten skrivs fram som den kollektiva upplevelsen vi alla har men aldrig delar. Moltkes konstverk exponerar detta och understryker det kollektiva i tillvaron.

### Wallace skapar skit: de metalitterära dimensionerna

‘But they’re shit’

‘And at the same time they’re art. Exquisite pieces of art. They’re literally incredible.’

‘No, they’re literally shit is literally what they are.’<sup>56</sup>

Motiven för Moltkes skulpturer beskrivs huvudsakligen i vaga ordalag, men det är tydligt att åtminstone vissa av dem är miniatyrversioner av kända konstverk. Som Jameson noterar är miniatyrformat generellt betecknande för närvaron av produktionen som process,<sup>57</sup> och dessa första rader i ”The Suffering Channel” kan sägas sammanfatta hela novellens metalitterära dimension. Kanske en pik åt de av Wallaces kritiker som menade att hans prosa var obearbetad, direkt sprungen ur hans huvud ner på pappret (”utskiten”), något Wallace bestämt avvisade.<sup>58</sup> Men de metalitterära aspekterna är också relevanta på ett djupare plan. I novellen ”Westward the Course of Empire Takes its Way” skriver Wallace att bra prosa kräver en författare ”who could hate enough to feel enough to love enough to perpetrate the kind of special cruelty only real lovers can inflict”.<sup>59</sup> Detta tolkar bland andra Boswell och Staes,<sup>60</sup> liksom jag, som Wallaces estetiska motto. En författare (liksom andra typer av konstnärer) måste vara grym mot sina läsare i sin hänsynslöshet: inget ska tillhandahållas gratis. Istället måste läsaren konfronteras med det obehagliga för att därigenom uppnå något äkta. För att tränga igenom den ironiska masken som Wallace ser dagens människor ikläda sig måste man konfronteras med de svåra, djupt liggande aspekterna av sig själv.

---

<sup>55</sup> Sandström, S., ”naiv konst”, *Nationalencyklopedin*, år okänt, <http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/lang/naiv-konst>, hämtad 2013-01-07.

<sup>56</sup> Wallace 2004, s. 238

<sup>57</sup> Jameson 1991, s. 149

<sup>58</sup> Bland annat i *David Foster Wallace and Michael Silverblatt, 1996*, video online, apolloxias, 2010, tillgänglig på <[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=ZKCMTHX5WHk](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=ZKCMTHX5WHk)>, <<http://www.youtube.com/watch?v=jX8bA7XC8aM>> samt <<http://www.youtube.com/watch?v=axUFPjDf9Kw>>

<sup>59</sup> Wallace, citerad i Boswell 2003, s. 120

<sup>60</sup> Boswell 2003, s. 120, Staes, Toon, ””Only Artists Can Transfigure” Kafka’s Artists and the Possibility of Redemption in the Novellas of David Foster Wallace”, *Orbis Litterarum*, 65 årg. nr 6, 2010, s. 470-471

Detta är just vad avföringskulpturerna åstadkommer. Samtidigt som de stöter ifrån sig sina åskådare med sitt innehåll, utövar de på grund av utformningen (eller utformningen i kombination med innehållet) något tilldragande. I mötet med konstverken intar åskådarna en S-formad kroppshållning, klivna mellan sina impulser ”to approach and recoil”.<sup>61</sup> De konfronterar åskådaren med en, bokstavligen talat, djupt liggande process: produktionen av avföring. Samtidigt konoterar de åskådarens insida på ett mer abstrakt plan. Toon Staes skriver:

The close ties between human mindfulness and narrative self-consciousness in both [”Westward the Course of Empire Takes Its Way” and ”The Suffering Channel”] help to illustrate Wallace’s ongoing trust in fiction’s redemptive quality. In his own words, while “[e]ntertainers can divert and engage and maybe even console, only artists can transfigure” (Wallace [“Fictional futures and the conspicuously young,” *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 8, no. 3 (Fall), pp. 36–53] 1988, 44). *Westward* makes this point clear through the novella’s recurring archery metaphors, which compare the ideal story to an arrow that pierces the reader’s heart. The defecating artist in *The Suffering Channel*, on the other hand, exemplifies Wallace’s argument that good art alters one’s awareness of the self.<sup>62</sup>

Atwaters projekt är att projicera insida på den skyddande ironiska yta som utgör *Style*. Ett försök att vara grym mot läsarna, något som är fullkomligt främmande för en tidning som *Style* där det centrala är artiklarnas vackra yta och ”Upbeat Angle” – det vill säga den positiva aspekt som redaktionen menar finns i varje historia.<sup>63</sup>

Mason noterar hur Brint Moltke, då han är oförmögen och ovillig att uttrycka sig *utåt*, skapar en introvert konstform. Det vill säga, en privat form av konst som skapas i ensamhet och som inte är menad att beskådas av andra.<sup>64</sup> Detta kan jämföras med Jamesons syn på kulturen som en social symbolhandling, ett samhälles sätt att uttrycka ett problem som saknar reell lösning i samtiden. Som nämndes ovan bör en individuell estetisk handling enligt Jameson betraktas som som en strävan efter att imaginärt plåstra över ett sår som i verkligheten aldrig läker. Konsten uppstår i ”The Suffering Channel” som en produkt av ett samhälle som inte erbjuder möjlighet till reell,

---

<sup>61</sup> Wallace 2004, s. 294

<sup>62</sup> Staes 2010, s. 460

<sup>63</sup> Wallace 2004, s. 245

<sup>64</sup> Mason 2012, s. 65-66

mellanmänsklig kommunikation. Istället uppstår ickekommunicerande konst som i viss mån syftar till att stöta bort, när amerikansk monokultur endast strävar efter att suga in.<sup>65</sup>

### **Posthumanism, eller, insida och utsida som fiktioner**

”Postmodernism, of course, tended ideologically to reverse the premises of [an] authoritarian distinction between center and margin, valorizing the latter at the expense of the former. However, one of the characteristics of David Foster Wallace's work is that it tends to flatten this distinction entirely, supplanting the defensive figure of the suburb as deliberately remote from urban concerns with a new model of the digital network, within which access to information becomes equalized.”<sup>66</sup>

För att motverka synen på subjektet som monad krävs en i grunden förändrad syn på människans förhållande till sin omvärld. ”[D]en levda erfarenheten av det individuella medvetandet som ett autonomt och monadiskt centrum för handlandet, är inte bara något slags begreppsligt misstag som kan viftas undan med tankens hjälp eller via vetenskaplig korrigerings: denna erfarenhet åtnjuter ett kvasi-institutionaliserad status”, skriver Jameson.<sup>67</sup> Men faktum är att idén inte är en uppfattning med rötter i den mänskliga naturen, utan är ett sätt att se världen som är historiskt betingat. Jameson visar i sitt kapitel om Balzac i *Det politiska omedvetna* hur denna syn har uppkommit i samband med modernitetens framväxt.<sup>68</sup> Genom att uppluckra eller korsa individens upplevda, men i grunden fiktiva, gränser kan det ideologiska i individbegreppet exponeras.

Forskningen kring ”The Suffering Channel” har till stor del inriktats på novellens förhållande till elfte september-attackerna. Med tanke på att centrala passager i novellen utspelar sig i World Trade Center, New York i juli 2001 är detta knappast märkligt. Ännu mer förståeligt blir det om man inkluderar det faktum att fokus i historien ligger på ett inslag i tidningens tionde septembernummer. Det finns med andra ord en, ibland uttryckt, döds- och undergångstematik närvarande genom hela novellen.

Centralt för novellen är också människokroppen och de restprodukter den producerar. Genom att novellen igenom föra diskussioner kring ämnen som gömmandet av kroppsliga funktioner i det

---

<sup>65</sup> Jämför idén om massmedia som något som suger in med Wallace syn på tv och annan amerikansk massmedia i “E Unibus Pluram” ur *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again: Essays and Arguments*. New York: Little, Brown and Company, 1997, s. 21-82

<sup>66</sup> Giles 2007, s. 327

<sup>67</sup> Jameson 1994, s. 191

<sup>68</sup> Jameson 1994, s. 189-224

moderna samhället och kroppens bräcklighet utreds idén om kroppen som enhet.<sup>69</sup> Detta kan exemplifieras med en scen som utspelar sig på ett gym. Två tidningspraktikanter fantastiska skicklighet och kompetens speglas i deras stora fysiska kapacitet. De framställs båda som både starka, långa och uthålliga parallellt med att de beskrivs som närmast överkligt intelligenta och socialt kompetenta. Den som är överlägsen fysiskt – längre, starkare och vackrare – är också den kognitivt överlägsna. Den fysiska, ytliga perfektionen knyts till en idé om inre perfektion. Men det på ytan perfekta och enhetliga avslöjas som fragilt och möjligt att upplösa i mindre beståndsdelar.

The executive intern never brushed her hair after a shower. She just gave her head two or three shakes and let it fall gloriously where it might and turned, slightly, to give Ellen Bactrian the full effect:

‘Who?’ *She had ten weeks to live* (min kursiv).<sup>70</sup>

Den fysiskt och mentalt närmast övermänskliga förmågan kontrasteras mot dessa kroppars bräcklighet, inneboende osäkerhet och, i slutändan, död. Enhetligheten, hur väl den än kan tyckas ha uppnåtts, är skenbar.

Novellens utforskande av kroppen som enhetlig står på inget sätt i motsats till den bakomliggande världspolitiska händelse som skymtar novellen igenom. Snarare understödjer och speglar dessa två genomgående temata varandra. Paul Giles menar att Wallace redan i *Infinite Jest*, publicerad många år före elfte septemberattackerna, pekade på hur den amerikanska befolkningen ”are becoming more uneasy as their borders become more permeable”.<sup>71</sup> Detta knyter Giles till Wallaces posthumanistiska projekt, hur den mänskliga kroppens gränser ifrågasätts och luckras upp, vilket han menar kommer till sitt fulla uttryck i ”The Suffering Channel”

[I]n a multinational, interdependent world, the notion of the US as a protected, pristine space has been rendered null and void.

The coruscating brilliance of Wallace's posthumanist style is to find objective correlatives for this American experience of dislocation, to describe how globalization works not just as a distant political theory but as something that affects the hearts and minds of the national community. One of the characters in "The Suffering Channel" feels himself to be "not a body that occupied space but rather just a bodyshaped area of space itself" (313); and it is precisely this sense of disturbing interplay between metaphysical presence and absence that haunts Wallace's fiction<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> Exempelvis Wallace 2004, s. 260-267 samt 306-308

<sup>70</sup> Wallace 2004, s. 326

<sup>71</sup> Giles 2007, s. 340

<sup>72</sup> Giles 2007, s. 340

Huden, det hölje som omsluter hela lekamen, bildar individens yttre gräns mellan det interna och det externa.<sup>73</sup> Den är därför ett särskilt lämpligt korrelet för ”the American experience of dislocation”, för att använda Giles eget ordval. Det här något Wallace tydligast ger uttryck för i diskussionen mellan Laurel Manderlay och Laurel ”the editorial intern”:

‘Your own saliva,’ said Laurel Manderley. ‘You’re swallowing it all the time, but is it disgusting to you? No. But now imagine gradually filling up a juice glass or something with your own saliva, and then drinking it all down’

‘That’s really disgusting,’ the editorial intern admitted.

‘But why? When it’s in your mouth it’s not gross, but the minute it’s outside of your mouth and you consider putting it back in, it becomes gross.’

[---]

‘Skin’s outside of us,’ Laurel Manderlay continued. ‘We see it all the time and there’s no problem. It’s even aesthetic sometimes, as in so and so’s got beautiful skin. But now imagine, say, a foot square section of human skin, just sitting there on the table’

‘Eww’

‘Suddenly it becomes disgusting. What’s *that* all about?’

[...]

‘You decontextualize it and take it out of the human body and suddenly it’s disgusting’<sup>74</sup>

Denna diskussion kring Kroppens möjlighet att lösas upp i mindre delar påvisar hur kroppen, upplevd som en enhet, i själva verket kan penetreras. Insida och utsida är inte bestämt avskilda. Detta speglar, som Giles påpekar i citatet ovan, USAs genomtränglighet. Båda bygger på en upplevd åtskillnad mellan insida och utsida, som kroppsliga restprodukter respektive 9/11 påvisar som en fiktion. Avföring och saliv utanför Kroppen, liksom hud skild från kroppen, visar på den mångfald av processer som pågår på insidan – kroppen som ”ett” ifrågasätts. På samma sätt trängde de flygplan som penetrerade USAs hjärta genom en upplevd yttre hinna av suveränitet. Den moderna idén om individen som monad ifrågasätts och luckras upp, liksom nationalstatens avskiljande av människor i kulturella monader.

### **Kändskapet otillräcklighet: den kollektiva upplevelsens överordnade relevans**

Vid en första anblick kan det tyckas att även tevekanalen *The Suffering Channel*, genom sitt oupphörliga skildrande av lidande, utövar en grymhet mot sina åskådare på det sätt som Wallace förespråkar. Men skillnaden kan sägas ligga i graden av affekt. Tevekanalen överväldigar åskådaren och dränker henom i en storm av ofiltrerad smärta, men gör det i indifferens. Kanalens smärtsamma

---

<sup>73</sup> Giles 2007, s. 338

<sup>74</sup> Wallace 2004, s. 307-309

innehåll listas i ett mail från tevestationen kallt och byråkratiskt. De enda kommentarerna på långdragna tortyrscener berör bildkvalitet.<sup>75</sup> Hos Brint Moltkes skapas verken ur trauman och ett självhat – de är någonting fruktansvärt format till något vackert.

Kändskapet är en produkt av synen på individen som monad, kanske till och med dess mest extrema form, som tillåter den enskilda individen att sättas på piedestal och beundras. Individen är med andra ord kommodifierad, hen cirkulerar på en marknad. Paradoxalt nog sätts kändisen på piedestal just för att hen speglar den okända individens önskan att uppnå samma plats. ”[A]tt förtviflad vilja vara en annan än sig sjelf, att önska sig ett nytt sjelf”, som Kierkegaard uttryckte det. Wallace ger mycket tydligt uttryck för hur central den här driften är i det moderna samhället.

[W]hat Amber Moltke was confiding seemed to Atwater the very close to the core of the American experience he wanted to capture in his journalism. It was also the tragic conflict at the heart of *Style* and all soft organs like it. The paradoxical intercourse of audience and celebrity. The suppressed awareness that the whole reason ordinary people found celebrity fascinating was that they were not, themselves, celebrities. That wasn't quite it. [...] It was more the deeper, more tragic and universal conflict of which the celebrity paradox was a part. The conflict between the subjective centrality of our own lives versus our awareness of its objective insignificance. Atwater knew [...] that this was the single great informing conflict of the American psyche. The management of insignificance. It was the great syncretic bond of US monoculture.<sup>76</sup>

I novellen upplöses dock berömmelsens betydelse i det större sammanhanget. Mitt i beskrivningen av hur Amber Moltke föreställer sig hur hennes och hennes mans framtida berömmelse kommer gestalta sig bryter berättaren plötsligt tonen: ”In retrospect, none of this turned out to be true”.<sup>77</sup> Om vi förutsätter att *Style* fullföljer den process som påbörjats i novellens slut och publicerar bilder av Brint Moltkes skulpturer i tionde september-numret 2001. Det kan då antas att publikationen drunknade i det generella kaos som uppstod efter terrorattentaten den elfte september.

Frasen ”In retrospect, none of this turned out to be true” gestaltar då ett dubbeleggat händelseförlopp. Å ena sidan antyder den hur det triviala behovet av stjärnor och idoler utplånas i det kollektiva lidandet och den gemensamma upplevelsen. Då mänsklig sammanhållning prövas av reella angrepp och hot tvingas kollektivet att bortse från betydelsen av individen, inklusive strävan efter berömmelse, för att istället eftersträva gemenskap. Men den andra sidan av denna skymtade

---

<sup>75</sup> Wallace 2004, s. 290-292

<sup>76</sup> Wallace 2004, s. 284

<sup>77</sup> Wallace 2004, s. 283

utveckling är att den bekräftar misstanken om konstens svårigheter att åstadkomma konkret förändring som Staes läser hos Wallace.

While the artistic feces in [the short story] *The Suffering Channel* vividly illustrate Wallace's assertion that good art is apt to make the viewer uncomfortable, this does not, however, solve the central problem that in a culture geared toward entertainment, the less comforting aspects of human experience are bent "to the ends of spectation and consumption"<sup>78</sup>

Konst som skrivits fram som en reellt förändrande kraft utplånades i samma ytliga, kapitalistiska process som den utgjorde en motpol till. Den kollektiva upplevelse som uppstod efter attackerna ledde inte till ett djupare sökande efter en estetik som kunde åstadkomma något och motverka de ramar som ställs upp av kapitalismen. Snarare kan de sägas ha ökat fascinationen av ytan och en fascination vid det ytliga och Hollywoodinspirerade narrativet.<sup>79</sup> Bilderna av planen som flyger in i tornen, spelade om och om igen, anknyter till en massmediakultur som uppehåller sig vid ett frosseri i lidandet. Brint Moltkes konst, något som kunde "perpetrate the kind of special cruelty only real lovers can inflict", som är på väg att bli ett djup förmedlat genom yta, dränks av förmedlandet av en grym händelse vars frosseri i lidande är samma lidande som exponerades på *The Suffering Channel*. Kanalen kan sägas illustrera vad 9/11 så småningom förvandlades till – en enskild bild av lidande, repeterad så många gånger att den förlorar all mening. Det som förlorade relevans i kaoset var något som antydde hade en reell potential att åstadkomma något.

### **Konstens omöjliga projekt i en kapitalistisk logik**

Vergiliusreferensen i Virgil Atwaters namn kan sägas referera till det faktum att Wallace är född i Ithaca, New York.<sup>80</sup> Detta gör honom följaktligen till en modern Odysseus: förebilden för den moderna Aeneas. Virgil Atwater berättar alltså historien om någon som Wallace klart etableras som förebild för. Samtidigt som det är Brint Moltke som skapar verken är det Atwater som har förmågan att, genom skrift, få ut dem i världen. Men Wallace är både Brint, konstnären som formar det smärtsamma till en vacker helhet, och Atwater, som för fram och ut verket till en beskådande allmänhet. Här menar jag att det finns en antydning om det omöjliga i det projekt de båda, och därmed också Wallace, bedriver. Det kapitalistiska samhället sväljer det personliga uttrycket som

---

<sup>78</sup> Staes 2010, s. 466, kursiv i original

<sup>79</sup> Jämför med Annie McClanahans mycket intressanta "Future's Shock: Plausibility, Preemption, and the Fiction of 9/11", ur *Symplokē*, 17 årg., nr 1-2, 2009, s. 41-62.

<sup>80</sup> Boswell 2003, s. 2

formats av smärtan och inkluderar det i den storm av ofiltrerat lidande som redan fyller världen, som Staes påpekade ovan.

I sin BalzACLäsning menar Jameson att Balzac avslöjar sitt politiska omedvetna genom att själv underkänna sin personliga utopi. Det centrala problemet i *La Vieille fille* läser Jameson som mademoiselle Cormons försök att finna en make som därigenom vinner kontrollen över hennes hus (av Jameson läst som en metafor för Frankrikes försök att finna ett styre). Den liberal som i slutändan gifter sig med mademoiselle Cormon visar sig dock vara impotent (det vill säga illegitim). Men den mycket potente, äldre adel(sman) som Balzac beskriver som den som *borde* ha vunnit mademoiselle Cormons (Frankrikes) hand röjer sig genom Balzacs egen historia som en passiv figur utan handlingskraft (militärt undermålig).<sup>81</sup> Dessa två karaktärer upprättar en ”autimoni” i den mening Jameson med Greimas använder begreppet: två gestalter äger båda önskvärda egenskaper som går hand i hand med deras oönskade sidor. Samtidigt uppträder det också en ”sammansatt” karaktär, det vill säga en karaktär som förmår kombinera potens med handlingskraft och därigenom erbjuder en lösning på problemet. Denna lösning är dock omöjlig att uppnå.

Det gäller avsnittet där en landsflyktig adlig officer, greven de Troisville, anländer till mademoiselle Cormons hus från Ryssland med planer på att slå sig ned i trakten, och som i ett lättsinnigt ögonblick framstår för mademoiselle Cormon som ”lösningen” på alla hennes problem och ett mer passande parti än någon av de andra utmanarna. Men greven är dessvärre redan gift; denna ”lösning”, som på ett tillfredsställande sätt skulle ha förenat ovedersäglig aristokratisk ”legitimitet” med oomtvistlig militär framgång efter napoleonskt mönster, är således uttryckligen markerad av berättelsen som just blott och bart en idealistisk sådan, en i snäv mening utopisk, alltså empiriskt omöjlig lösning.<sup>82</sup>

På samma sätt menar jag att Brint Moltkes konst utmålas som en sammansatt lösning, genom sitt sätt att kombinera naivitet och cynism. Genom att låta konstverken försvinna i det kollektiva bruset uppvisas Moltkes konst som en ”i snäv mening utopisk, alltså empirisk omöjlig lösning”. Brint Moltkes konst hör inte hemma i vår samtid, utan i en annan, alternativ samtid. Till skillnad från *Infinite Jest*s Anonyma alkoholisters sammanslutning, i Kierkegaards mening absurd och därför inte kommodifierbar, blir det estetiska objektet oundvikligen en produkt på en marknad.

---

<sup>81</sup> Jameson 1994, s. 192-205

<sup>82</sup> Jameson 1994, s. 206



Jamesons avslutande ord om *La Vieille fille* ligger mycket nära vad som kan sägas om ”The Suffering Channel”. ”Så visar det sig till sist att [novellens] komiska men ändå sorgliga slut” – Brint Moltkes på en tron, på samma gång berömd för sitt konstnärligt lidande och fullkomligt okänd för sin konst – ”egentligen inte är slutgiltigt utan endast en ryslig åskådningslektion”.<sup>83</sup>

## Sammanfattning och avslutande diskussion

I'm talking about the individual US citizen's deep fear, the same basic fear that you and I have and that everybody has except nobody ever talks about it except existentialists in convoluted French prose [...] Our smallness, our insignificance and mortality [...] the thing that we spend all our time not thinking about directly, that we are tiny and at the mercy of large forces and that time is always passing and that everyday we've lost one more day that will never come back and our childhoods are over and our adolescence and the vigor of youth and soon our adulthood, that everything we see around us all the time is decaying and passing away, and so are we<sup>84</sup>

Uppsatsen argumenterar för att det i Wallaces författarskap finns en tendens att exponera de isolerande aspekterna av kapitalismen. Mer specifikt uppfattningen att individer utgör avskilda monader, vilket delvis tar sig uttryck i en ständigt närvarande ironi. Detta försöker Wallace motverka genom en tematik av anti-ironi, här kallad cynism, och gemenskapssökande.

Jamesons idéer om ”det politiska omedvetna” diskuteras och används som teoretisk utgångspunkt för uppsatsen. Fokus läggs på Jamesons diskussion kring religionens betydelse som icke kommodifierbar sammanslutning. Detta kopplas till hur Wallace i *Infinite Jest* strävar efter att utmåla Anonyma alkoholisters tolvstegsprogram som den enda punkt utifrån vilken religion går att tala om i dagens samhälle. Anonyma alkoholister som religion knyts, med Boswell, till Kierkegaards uppfattning om religionen som absurd. I relation till hur Wallace använder sig av Kierkegaards uppfattning om förtvivlan, diskuteras hur *Infinite Jest* visar på den anti-ironiska potentialen i en gemenskap grundad i det absurda.

Utifrån detta hävdar jag att Wallace påvisar hur det moderna kapitalistiska samhället är i grunden alienerat i sin sekulära syn på individen som monad och hur endast den icke kommodifierbara, det vill säga den absurda, sammanslutningen kan erbjuda genuin gemenskap. Detta utvecklas vidare i analysen av ”The Suffering Channel”, där slutsatsens dras att konstens

---

<sup>83</sup> Jameson 1994, s. 207

<sup>84</sup> Wallace, D.F., *The Pale King: An unfinished Novel*, Little, Brown, New York, 2011 s. 143

förmåga till förändring i dagens samhälle ifrågasätts i novellen. I och med kapitalismens tendens att kommodifiera det konkreta kan inget annat än det absurda undgå den kapitalistiska logiken.

Wallace använder i ”The Suffering Channel” cynismen genom att aktivera läsarens ironiska distans till de konstverk av avföring som förekommer i novellen. Genom att sedan beskriva verken som mästerverk uppmärksammar han begränsningen i den ironisk distans han själv upprättat.

Även de posthumanistiska aspekterna av ”The Suffering Channel” lyfts fram. Det påvisas hur novellens två centrala temata, Kroppen och USA, utgör korrelerat till varandra och hur ifrågasättandet av respektives helhet i sin tur ifrågasätter både synen på individen och nationen som monader.

Vidare resoneras det kring novellens metalitterära dimensioner och hur Brint Moltke och Atwater i kombination kan sägas gestalta David Foster Wallaces författarskap. Det hävdas att verken skapade av avföring och Wallaces författarskap tränger igenom, respektive strävar efter att tränga igenom, den mask av ironi som det postmoderna samhället tvingar medborgare att bära. Detta genom ”the kind of special cruelty only real lovers can inflict”, för att låna Wallace egna ord. Det görs dock en distinktion mellan grymheten i Moltkes avföringsskulpturer och tevekanalen *The Suffering Channels* sätt att visa en grym och oupphörlig ström av lidande. Den senare definieras som en indifferent process som upprätthåller ytan snarare än åstadkommer förändring. Detta i linje med den distinktion Staes finner hos Wallace mellan ”entertainers” och ”artists” där ”only artists can transfigure”.

Wallaces gestaltning av kändisskapet som ett materiellt tillfredsställande av existentiell ångest behandlas, med utgångspunkt i Kierkegaard. Betydelsen av berömmelse utreds vidare i en diskussion kring den glömska som antas ha uppstått kring Moltkes konst efter elfte september-attackerna. Denna beskrivs som ett dubbeleggat svärd, eftersom den individuella berömmelse som går förlorad i novellen är en som har en förmåga att faktiskt åstadkomma något av existentiell betydelse för en mänsklig gemenskap.

Wallace ställde i en intervju en gång frågan ”once the rules of art are debunked, and once the unpleasant realities the irony diagnoses are revealed and diagnosed, “then” what do we do?” Hur tar vi oss ut ur den bur av ironi vi själva byggt? Hans eget svar var, vilket den här uppsatsen hoppas visa, att försöka överbrygga den ironiska distans han såg upprättad mot omvärlden. Genom att söka det löjliga och det absurda, vända de ironiska mekanismer som höll honom ifrån det mot sig själva och krossa dem, återuppstod i Wallaces prosa det genuina.

# Källor

## Otryckt material

”commodify”, *New Oxford American Dictionary*, år okänt.

*David Foster Wallace and Michael Silverblatt, 1996*, video online, apolloxias, 2010, tillgänglig på [http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=ZKCMTHX5WHk](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=ZKCMTHX5WHk) >, <http://www.youtube.com/watch?v=jX8bA7XC8aM> > samt <http://www.youtube.com/watch?v=axUFPjDf9Kw> >, alla besökta 3 december 2012.

McCaffery, Larry, ”An interview with David Foster Wallace”, från *Y SIN EMBARGO magazine*, 2010, tillgänglig på <http://ysinembargo.com/uebi/2010/01/an-interview-with-david-foster-wallace-larry-mccaffery/> >, besökt 10 januari 2013 (utskrift i författarens ägo).

”monad”, *New Oxford American Dictionary*, år okänt.

Sandström, S., ”naiv konst”, *Nationalencyklopedin*, år okänt, <http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/lang/naiv-konst>, besökt 2013-01-07 (utskrift i författarens ägo).

## Tryckt material

Boswell, Marshall, *Understanding David Foster Wallace*, University of South Carolina Press, Columbia, 2003.

Danius, Sara, ”Inledning”, ur Jameson, Fredric, *Det politiska omedvetna: berättelsen som social symbolhandling*, B. Östlings bokförl. Symposion, Stockholm, 1994.

Dowling, William C., *Jameson, Althusser, Marx: An Introduction to the Political Unconscious*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1984.

Frye, Northrop, *The Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1957.

Giles, Paul, ”Sentimental Posthumanism: David Foster Wallace”, ur *Twentieth Century Literature: After Postmodernism: Form and History in Contemporary American Fiction*, årg. 53, nr 3, hösten 2007, s. 327-344.

Goerlandt, Iannis, ”'Put the Book Down and Slowly Walk Away': Irony and David Foster Wallace's Infinite Jest”, ur *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, årg. 47, nr 3 2006, s. 309-28

- Jameson, Fredric, *Det politiska omedvetna: berättelsen som social symbolhandling*, B. Östlings bokförl. Symposion, Stockholm, 1994.
- *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991.
- "New Literary History after the End of the New." *New Literary History*, årg. 39, nr 3, 2008, s. 375-387.
- Kierkegaard, Søren, *Sjukdomen till döds: en kristlig psykologisk utveckling till uppbyggelse och uppväckelse*, översättning Göransson, Z, A.V. Carlssons Förlag, Stockholm, 1881.
- Mason, Michael, *"The grip of systems": Excrement, waste, and the re-fused self in post-postmodern literature*, masters thesis vid University of South Alabama, 2012.
- McClanahan, Annie, "Future's Shock: Plausibility, Preemption, and the Fiction of 9/11", ur *Symplokē*, årg. 17, nr 1-2, 2009, s. 41-62.
- Michael, David J., *Pale King or Noonday Demon? Acedia, The Pale King, and David Foster Wallace's Moral Vision*, masteruppsats vid Lunds universitet, Lund, 2012.
- Miklaucic, Shawn, *Appropriating the postmodern: McCarthy's External Narration and Spatialized time in Sutter*, opulicerad tentamen, ort okänd, 1997, tillgänglig på <http://es.scribd.com/doc/28153758/Shawn-Miklaucic-Rnslsh-487-r-Rru-David-Foster> (utskrift i författarens ägo)
- Staes, Toon, ""Only Artists Can Transfigure" Kafka's Artists and the Possibility of Redemption in the Novellas of David Foster Wallace", *Orbis Litterarum*, årg. 65, nr 6, 2010, s. 459–480.
- Wallace, David Foster, "E Unibus Pluram" ur *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again: Essays and Arguments*. New York: Little, Brown and Company, 1997.
- *Oblivion: stories*, Little, Brown, New York, 2004.
- *Infinite jest: a novel*, Little, Brown, New York, 2006.
- *The Pale King: An unfinished Novel*, Little, Brown, New York, 2011.