



Varianter och versioner

– Repetition i Marguerite Duras *Älskaren* och
Monika Fagerholms *Den amerikanska flickan*

Av: Jenny Holmqvist
Handledare: Cecilia Carlander

Abstract

This essay examines the role of repetition in the two novels *Ålskaren* (*The Lover*) by Marguerite Duras and *Den amerikanska flickan* (*The American Girl*) by Monika Fagerholm, through a thematic and comparative reading. The study mainly uses Bruce F. Kavin's analysis of repetition in literature and language as well as it refers to Cathy Jellenik and her analysis of rewriting in the works of Duras. The study also takes into Julia Kristeva's idea of Duras as a writer lacking of catharsis. Furthermore, the essay analyses both novels by applying Sigmund Freud's term "repetition compulsion".

The essay shows how Fagerholm and Duras both use permissive writing, which means that the authors boldly write clichéd replications in their texts. Both writers practice what Kristeva calls "an aesthetics of awkwardness". Aswell, the authors both question whether a story at all is able to be told: they work with what Jellenik calls "an aesthetics of doubt", but in different ways. Moreover, by using the work of Kavin, the essay shows how the authors have different ways of handling time. The study shows indications of repetition compulsion in the characters and also exemplifies instances of what Kristeva calls "reduplication". Through this a fragmentary and Nietzschean perspective of the self is displayed in the novels. The study review how Duras can be said to be a writer lacking of catharsis, while Fagerholm on the other hand liberates one of her protagonists from repetition compulsion by allowing the character to undergo a catharsis.

Finally, the essay conclusion points out that Duras and Fagerholm are postmodern writers who know how to challenge the concept of truth. Even if they are different writers in many aspects, they both use repetition as a method to express something unspeakable. They can be said to write also by an aesthetics of *search* for the truth; a search for an origin tale which they both argue as biased and is therefore impossible to capture.

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	s. 2
2. Syfte, metod och frågeställning.....	s. 2
2.1 <i>Avgränsningar</i>	s. 3
3. Bakgrund.....	s. 4
3.1 <i>Tidigare forskning och mottagande</i>	s. 4
3.2 <i>Repetitionen och språket</i>	s. 7
3.3 <i>Freuds upprepningstvång</i>	s. 9
4. Analys.....	s. 10
4.1 <i>Att bygga och bygga om – repetitionens berättartekniska funktion</i>	s. 10
4.2 <i>Det banala och tafatthetens estetik</i>	s. 13
4.3 <i>Epitetens kraft och det mytskapande</i>	s. 15
4.4 <i>Uppbyggandet av tiden eller det eviga nuet</i>	s. 16
4.5 <i>Att inte sluta vid slutet – den utomtextliga repetitionen</i>	s. 18
4.6 <i>Den onda cirkeln – upprepningstvånget i romanerna</i>	s. 20
4.7 <i>Flera jag eller inget jag? Fördubblingen och det fragmentariska jaget</i>	s. 24
4.8 <i>Att bryta mönstret – repetitionen och katarsis</i>	s. 26
5. Slutdiskussion.....	s. 29
6. Bibliografi.....	s. 32

1. Inledning

Livet, en upprepning: vi ser samma sol gå ner kväll efter kväll, och ändå slås vi av hur vackert det är. Vi återvänder till våra favoritböcker och återberättar talesätt och berömda citat. Repetitioner är en stor del av vår vardag, kanske ofta utan att vi ens lägger märke till det. Vi upprepar beteendemönster, fraser, handlingar – och i skriften är det förstås oundvikligt, med ett språk uppbyggt på repetition av ett teckensystem. Bruce F. Kawin, professor i engelska och filmvetenskap, skriver:

[R]epetition is fundamental to human experience. It can lock us into the compulsive insatiability of neurosis or free us into the spontaneity of the present tense; it can strengthen an impression, create a rhythm, flash us back, or start us over; it can take us out of time completely.¹

Och repetitionen är en obestridbar källa till poetisk kraft. Gamla testamentet och särskilt Predikaren visar exempel på repetitionens styrka och skönhet. Här finner vi parallellt arbetande verser, och ett ständigt återvändande till scener där händelseförloppen repeteras tills de helt och fullt har retts ut.²

I litteraturens värld är repetitionen vida utbredd inom poesin och barnlitteraturen, medan ett stilfullt bruk av variation fram till modernismens intåg varit idealet inom prosan.³ Men hur fungerar repetitionen i den moderna romanen? Vad kan dess funktion vara?

Jag har valt att undersöka repetitionen i två romaner: *Älskaren* (1984, på svenska 1985) av den franska författaren Marguerite Duras (f. 1914 d. 1996) och *Den amerikanska flickan* (2005) av den finlandssvenska författaren Monika Fagerholm (f. 1961).⁴ Jag har valt dessa verk för att repetitionen är flitigt förekommande hos dem båda och har betydelse för själva narrativet, och samtidigt är de två romanerna mycket olika till såväl omfång som stil. Ändå har de båda vid läsningen väckt funderingen *får man verkligen skriva såhär?* En anledning till denna kanske märkliga fråga finns förstås i bruket av repetitioner. Varför är de så förekommande i dessa två verk, och hur kommer det sig att scener eller särskilda fraser kan upprepas utan att läsaren tröttnar? I dessa funderingar tar min uppsats avstamp.

2. Syfte, metod och frågeställning

Jag kommer i denna uppsats att göra en tematisk och jämförande undersökning om bruket av repetition i romanerna *Älskaren* av Duras och *Den amerikanska flickan* av Fagerholm. Genom att

¹ Kawin, Bruce F. (1989). *Telling it again and again: repetition in literature and film*. Niwot, Colo.: University Press of Colorado, s. 5

² *ibid.*, s. 38ff

³ Fischer, Andreas (red.) (1994). *Repetition*. Tübingen: Narr, s. 9f

⁴ Duras, Marguerite (2005). *Älskaren*. [Ny utg.] Stockholm: Bonnier. På franska: *L'Amant*. Paris: Éditions de Minuit. Fagerholm, Monika (2006). *Den amerikanska flickan: roman*. [Ny utg.] Stockholm: Bonnier

jämföra dessa verk vill jag undersöka om användandet skiljer sig åt, och vilka olika effekter det får i skapandet av en berättelse. Mitt syfte med uppsatsen är att genom att undersöka repetitionens roll i de två romanerna kunna blottlägga dess användningsområden, och hur vi som läsare uppfattar bruket av den.

Jag utforskar repetitionen på en berättarteknisk och stilistisk nivå, samt en psykoanalytisk. Jag tar bland annat stöd av Bruce F. Kawins *Telling it again and again: repetition in literature and film*. Kavin sätter bruket av repetition i litteraturen, teatern och filmen i relation till minnet och tiden. Jag använder mig även av *Repetition*, redaktör Andreas Fischer, som är produkten av ett schweiziskt symposium om repetition. Cathy Jelleniks *Rewriting rewriting: Marguerite Duras, Annie Ernaux and Marie Redonnet* fokuserar på Duras och ytterligare två franska författares bruk av omskrivning och Jelleniks påståenden ställer jag även mot Fagerholms roman.⁵ Jag diskuterar repetitionens förhållande till psykoanalysen genom att närma mig lingvisten, filosofen och psykoanalytikern Julia Kristevas *Smärtans sjukdom: Duras* samt Sigmund Freuds idé om upprepningstvävet i *Erinring, upprepning och genomarbetning (Ytterligare råd om den psykoanalytiska tekniken: II)* och i *Bortom lustprincipen*.⁶ Till viss del använder jag mig även av Carin Franzéns och Leslie Hills forskning.

Min frågeställning lyder alltså: vad har repetitionen för betydelse i *Älskaren* av Marguerite Duras och *Den amerikanska flickan* av Monika Fagerholm, och hur skiljer sig bruket av repetitioner åt mellan romanerna?

2.1 Avgränsningar

Repetitionen har många synonymer. Upprepning, omtagning, redundans, omsägning, tautologi – en del med vissa skillnader i betydelsen. Jag har valt att använda mig av ordet *repetition* eftersom det har samma betydelse på både svenska och engelska, och då jag använder mig av engelskspråkig referenslitteratur bör detta ordval göra uppsatsen mer lättläst. Emellertid kommer jag för enkelhetens skull använda mig av synonymerna då kontexten förordar det, men de nya ordvalen avser ingen skillnad från *repetition*.

Mats Thelander, professor i svenska språket vid Uppsala universitet, skriver i ”Upprepning och upprepning”:

⁵ Jellenik, Cathy (2007). *Rewriting rewriting: Marguerite Duras, Annie Ernaux and Marie Redonnet*. New York: Peter Lang

⁶ Kristeva, Julia (1995). *Smärtans sjukdom: Duras*. I *Stabat mater och andra texter*. 1. pocketutg. Stockholm: Natur och kultur

Freud, Sigmund (2002). *Erinring, upprepning och genomarbetning (Ytterligare råd om den psykoanalytiska tekniken: II)*. I *Psykoanalysens teknik*. Stockholm: Natur och kultur

Freud, Sigmund (2008). *Bortom lustprincipen*. I *Metapsykologi*. 2. utg. Stockholm: Natur och kultur

Upprepningar kan vara kollektiva (man upprepar vad någon annan har sagt eller skrivit) eller de kan vara individuella (man tar om något som man själv har sagt eller skrivit) och i båda fallen kan modell och kopia tillhöra olika diskurser (situationer eller texter) eller de kan vara koncentrerade till ett enda sammanhang (samma situation eller text). En upprepning kan vidare avse bara innehållet, både innehåll och form eller uteslutande formen.⁷

Med andra ord: det finns väldigt många olika sorters repetitioner. Jag koncentrerar mig på de individuella repetitionerna, men jag kommer att beakta både och då de anknyter till en och samma text som till andra texter (av samma författare), även om fokus kommer att ligga på de inomtextliga repetitionerna. Duras andra verk som innehållsmässigt anknyter till *Älskaren*, det vill säga *En fördämning mot Stilla Havet* (1950) och *Älskaren från norra Kina* (1991) blir alltså mer översiktligt studerade.⁸ Denna avgränsning blev nödvändig eftersom jag själv inte är fransktalande och alltså inte kan ta del av all forskning eller närläsa verken på originalspråk. Även Fagerholms anslutande roman *Glitterscenen: och flickan hon går i dansen med röda gullband* (2009) låter jag få en begränsad roll, eftersom undersökningsområdet i annat fall skulle bli allt för stort.⁹ Studien får med andra ord en svensk utgångspunkt och fokus ligger på jämförelsen mellan Duras och Fagerholm.

Jag kommer att titta på såväl formmässiga som innehållsmässiga repetitioner. Forskare kopplar ofta samman Duras biografi med hennes litterära verk – en koppling som förstås frestar eftersom likheter finns mellan skeden i till exempel *Älskaren* och händelser ur Duras eget liv. Även om jag anser att denna koppling i vissa fall kan vara fruktbar, har jag valt att avstå från en sådan läsning eftersom den lätt kan bli spekulativ och ta fokus från textens innehåll. Jag försöker alltså snarare göra en närläsning av verken, och därför bortser jag från de flertal biografier över Duras och de intervjuer med Fagerholm som förekommer.

3. Bakgrund

3.1 Tidigare forskning och mottagande

Det finns mycket forskning om Marguerite Duras och hennes författarskap, men få uppsatser eller avhandlingar som på svenska diskuterar *Älskaren* eller som alls berör bruket av repetition. Därför har jag i huvudsak vänt mig till engelskspråkig forskning som fokuserar mer på detta drag.

Cathy Jellenik, filosofie doktor i fransk 1900-talslitteratur, menar i *Rewriting rewriting: Marguerite Duras, Annie Ernaux and Marie Redonnet* att dessa tre kvinnors sätt att bruka omskrivningen skiljer sig från tidigare författares. Genom att i postmodernistisk anda tillåta sig att

⁷ Thelander, Mats (1996). "Upprepning och upprepning". I *Samspel och variation* / [redaktionskommitté: Mats Thelander (huvudred.) ; Lennart Elmevik ...]. S. [455]-467. s. 456

⁸ Duras, Marguerite (1985). *En fördämning mot Stilla havet: roman*. Stockholm: Interculture

Duras, Marguerite (1993). *Älskaren från norra Kina: [roman]*. Stockholm: Bonnier

⁹ Fagerholm, Monika (2009). *Glitterscenen: och flickan hon går i dansen med röda gullband*. Stockholm: Bonnier

skriva om sina egna texter, menar Jellenik att de tydliggör ett drag i 1900-talslitteraturen att skapa ofixerade jag och en vilja att undersöka språkets opålitlighet. Det är en tvivlets och förgänglighetens estetik som skrivs fram. Jelleniks slutsats är att dessa tre författare kan sägas vara exempel på vad vi en dag kan komma att beskriva som ”la nouvelle de écriture féminine” – den kvinnliga skriftens roman.¹⁰ Hon närmar sig Duras genom att jämföra de tematiskt repeterande verken *En fördämning mot Stilla Havet*, *Älskaren* samt *Älskaren från norra Kina*. Böckerna speglar enligt Jellenik hur Duras går från att förhålla sig till en Simone de Beauvoir-inspirerad konstruktivism, till en feministisk essentialism och nietscheansk perspektivism där jaget alltid kan omskapas, för att slutgiltigt landa i skepticisismen.¹¹ Jellenik uppmärksammar hur Duras i *Älskaren* löser upp identiteten och låter jaget frambringas ur språket:

In a word, through her rewriting of *Un Barrage contre le Pacifique* [*En fördämning mot Stilla Havet*] in *L'Amant* [*Älskaren*], Duras shifts from believing that she *wrote* to believing that she *was written*; she moves away from the notion of herself as linguistic creator and towards the notion of herself as linguistically created.¹²

Älskarens berättare är mångtydig och osäker. Detta, menar Jellenik, för att låta läsaren själv skapa sina subjektiva svar. Obarmhärtigt skriver och skapar Duras om sitt jag, i ett försök att sätta idén om identitet på prov. Genom detta destabiliserar hon möjligheten till intrycket av en intakt författaridentitet. Istället skapas flertalet möjliga identiteter genom språket. Och i *Älskaren* lämnar Duras den realistiska estetiken och närmar sig det mer associationsrika, i en stil påminnande om *écriture féminine*: en text grundad i den kvinnliga kroppen.¹³ *Älskaren* uppvisar flera gånger scener där kroppen är text, menar Jellenik, och detta genom att skriva ut sexuella aktiviteter som tidigare inte haft någon plats i litteraturen.¹⁴

Julia Kristeva tar i *Smärtans sjukdom*: Duras avstamp i den kollektiva skulden för händelser som Auschwitz och Hiroshima, och menar att hela den moderna litteraturen efter andra världskriget bearbetar sina egna Hiroshimatrauman. Även Duras ingår alltså enligt Kristeva i denna tradition: som författare har hon melankolin som formel och det är övergivandet som strukturerar hennes texter. Detta övergivande eller melankoli är enligt Kristeva ett uttryck för förlusten av det moderliga objektet.¹⁵

¹⁰ Jellenik 2007, s. 1-3, 204

¹¹ *ibid.*, s. 192

¹² *ibid.*, s. 16

¹³ Écriture féminine är ett begrepp av Hélène Cixous och Luce Irigaray och som syftar på idén om ett speciellt kvinnligt skrivande kännetecknat av spontanitet och motsägelsefullhet (och som även kan återfinnas hos vissa manliga författare). feministisk litteraturforskning. (2011).[Elektronisk] *Nationalencyklopedin*. Tillgänglig: <http://www.ne.se/feministisk-litteraturforskning> [2011-12-13]

¹⁴ Jellenik 2007, s. 192f, 203f

¹⁵ Kristeva 1995, s. 272-276, 289f

Kristeva menar att Duras i sina verk konfronterar ett ”ingenting”; tystnaden i fasan och världen, som leder till en *tafatthetens estetik* och en *icke-katarsisk litteratur*. I *Älskaren* menar Kristeva att tystnaden härstammar ur det hat som existerar mellan mor och dotter, och att flickan måste frigöra sig från modersfiguren. Duras rör sig bort från det som Kristeva kallar en retorisk glättighet för att med tafatthetens hjälp kunna uttrycka en ”smärtans sanning” och Kristeva pekar på hur Duras avbryter narrativiteten genom en ovanlig satsbyggnad.¹⁶

Kristeva påpekar ett återkommande drag hos Duras som hon kallar *fördubblingen*, vilken hon förklarar som en blockerad upprepning. Den ligger bortom tiden, till skillnad mot upprepningen som sprids i tiden. Fördubblingen föregår den spegelidentifikation som utmärker spegelstadiet.¹⁷

Liksom Kristeva riktar Carin Franzén fokus på den destruktiva skapande kraften hos Duras i ”Duras: Begärets politik”.¹⁸ Franzén menar att detta är kopplat till kvinnan och den kvinnliga sexualiteten, och liksom Jellenik menar hon att Duras arbetar med ett specifikt kvinnligt skrivande. Kärleken framställs hos Duras som en destruktiv kraft menar Franzén, men Duras tillåter sig också att ge uttryck för njutningen. Franzén lyfter fram hur hon ständigt återkommer till att historien inte går att berätta. Istället finns där en *skrivandets nödvändighet*, och i det utforskandet av erfarenheter som inte helt och fullt går att förstå.¹⁹

Även Leslie Hills *Marguerite Duras: apocalyptic desires* diskuterar till viss del Duras användning av repetitionen.²⁰ Denna bok kommer jag att återvända till i min analys.

Mycket lite forskning finns om Monika Fagerholms författarskap, åtminstone som fokuserar på *Den amerikanska flickan*. Detta är dock föga förvånande eftersom romanen gavs ut 2005. Eftersom de få akademiska texter som skrivits om Fagerholm behandlar andra av hennes romaner och inte fokuserar på repetitionen utan ofta endast konstaterar att den förekommer, har jag främst valt att titta närmare på mottagandet av *Den amerikanska flickan*.

Då romanen kom ut bemöttes den med mycket positiva ordalag i de största dagstidningarna. Recensenterna uppmärksammade Fagerholms säregna och befriade språk, de skarpa personporträtten och hennes förmåga att teckna en fängslande berättelse. I *Helsingborgs Dagblad* skrev Ann Lingebrandt:

Just ett fyrverkeri är Fagerholms språk: i all sin svärta regnbågsskimrande och färgmättat, sprittande, dansant och humoristiskt. Texten är späckad med musikaliska referenser, citat ur visor, slagdängor och

¹⁶ *ibid.*, s. 275f, 290f

¹⁷ Spegelstadiet är en psykoanalytisk teori utformad av Jacques Lacan. Se Lacan, Jacques (1989). *Écrits: Spegelstadiet och andra skrifter*. Stockholm: Natur och kultur

¹⁸ Franzén, Carin (2010). *Till det omöjliga konst: essäer om litteratur och psykoanalys*. Göteborg: Glänta produktion

¹⁹ *ibid.*, s. 74, 77, 79ff

²⁰ Hill, Leslie (1993). *Marguerite Duras: apocalyptic desires*. London: Routledge

fåniga schlagers som staplas på varandra tills de nötta fraserna får nya betydelser – klichéerna avväpnas och laddas på nytt.²¹

En invändning som rörde det digra omfånget (uppåt 500 sidor) stod dock *Svenska Dagbladets* Heidi von Born för: ”Det är ett rikt material som hade krävt en strängare redigering, inte minst bland de många repetitionerna, ackorden som kommer igen och igen.”²²

Åsa Stenwall skriver i sin bok om kvinnor och modernitet i den finlandssvenska litteraturen, *Portföljen i skogen*, om den roman som föregick *Den amerikanska flickan: Diva* (1998).²³ Språkliga likheter finns mellan romanerna vilket gör att jag väljer att nämna Stenwall. Hennes text är dock ingen stilanalys utan koncentrerar sig främst på bilden av kvinnan. Stenwall framhåller huvudpersonen Divas postmoderna hållning, där sanning bara är ett ord: ”[...] Diva älskar lögnen lika mycket som sanningen – för att också den är verklig och behövs.”²⁴ Även *Diva* kritiserades (betydligt mer än *Den amerikanska flickan*) för sitt omfång och bruk av upprepningar, men Stenwall understryker romanens metalitterära egenskaper och hur texten hela tiden förhåller sig till sig själv.²⁵

Även Maria Margareta Österholm uppmärksammar i en artikel i *Tidskrift för litteraturvetenskap* hur *Diva* är ”sammantvinnad av en mängd intertextuella pusselbitar hämtade ur litteratur, populärkultur och människoöden.”²⁶

3.2 Repetitionen och språket

I förordet till *Repetition* påpekar Andreas Fischer att all inlärning och allt memorerande går till med repetitionens hjälp, och hågkomsten i sig är ett repeterande. ”Life without repetition would be a life without tradition, memory, history and cultural practices”, skriver Fischer, men menar samtidigt att repetition ofta kan uppfattas som något icke-kreativt och ganska trist.²⁷ Repetitionen är helt enkelt en paradox: på samma gång som den används flitigt undviks den också lika flitigt.

Lingvisten Jean Aitchison menar i samma bok att repetitionen har tre överlappande ändamål: dels att *utvidga* vårt språk genom att den intensifierar och pekar framåt.²⁸ Intensifieringen skapas

²¹ Lingebrandt, Ann (2005). ”Ett magiskt språkfyverkeri boken”. [Elektronisk] *Helsingborgs Dagblad*, 4 februari. Tillgänglig: Retriever. [2011-11-18]

²² von Born, Heidi (2005). ”Resan till Trakten är mödan värd”. [Elektronisk] *Svenska Dagbladets*, 4 februari. Tillgänglig: Retriever. [2011-11-18]

²³ Stenwall, Åsa (2001). *Portföljen i skogen: kvinnor och modernitet i det sena 1900-talets finlandssvenska litteratur*. Esbo: Schildt

Fagerholm, Monika (1998). *Diva: en uppväxts egna alfabet med docklaboratorium (en bonusberättelse ur framtiden)*. Stockholm: Bonnier

²⁴ Stenwall 2001, s. 222

²⁵ *ibid.*, s. 230, 238

²⁶ Österholm, Maria Margareta (2009). ”Docklaboratoriet: Vårt alternativa laboratorium som i frihet utvecklas där frihet finns. Om systrarna SannaMaria och Kari i Fagerholms ‘Diva’”. *Tidskrift för litteraturvetenskap* (1988). 2009:1, s. 49-59, s. 58

²⁷ Fischer 1994, s. 9

²⁸ Aitchison, Jean (1994). ”Say, Say It Again Sam”. I Fischer, Andreas. (Red.) *Repetition*. Tübingen: Narr, s. 15-34

genom både ett kvalitativt och kvantitativt repeterande, och hit hör repeterandet av superlativer. Som exempel tar Aitchison en känd replik ur Macbeth: ”Oh horror, horror, horror!”²⁹ Men repetitionen kan likaså ge *textuellt sammanhang*. Den visar hur det vi säger eller skriver kan vara besläktade med andra ord, på samma sätt som akademiska texter visar sig vara besläktade med varandra genom att de kan använda sig av samma bibliografiska referenser. Repetitionen kan slutligen även användas för att *öka vår förståelse* i till exempel svåra passager av text, eller då det är särskilt viktigt att vi inte missar något. Detta kan uppnås genom att informationen pytsas ut till oss under en längre tid.³⁰

Bruce F. Kawin menar i *Telling it again and again: repetition in literature and film* att repetitionens estetik finner sin arketyper i primitiv religion: i den universella tron att en handling eller ett ord blir mer verkligt genom att bli repeterat.³¹

Enligt Kawin kan repetitionen som konstnärlig devis eller strategi delas upp i en konstruktiv och en destruktiv variant. *Den destruktiva repetitionen* är tvångsmässig och ofruktbar, och har paralleller till upprepningstvånget liksom till vanans kraft.³² Och just vanan och rutinen leder till den mest destruktiva effekten av repetition i skriften: det Kawin kallar *repetitiousness*.³³

Repetitiousness inträder då läsaren känner att den utveckling som fordras inte äger rum; den större riktningen saknas och följderna blir en svagare effekt för varje förekomst av det repeterade. I litteraturen syns *repetitiousness* i känslolösheten, klichéerna och de döda orden.

Som motsats till detta använder Kawin begreppet *repetitiveness*: ett ord eller erfarenhet som är repeterad med samma eller kraftigare styrka vid varje förekomst.³⁴ *Den konstruktiva repetitionen* kan enligt Kawin skapa antingen en illusion av meningsfullt framåtskridande i berättelsen eller skapa upplevelsen av ett evigt nu, och menar här att det finns två olika estetiker. I den ena bygger repetitionerna på varandra för en slutgiltig effekt. Kawin kallar det *repetition with remembering* och den arbetar med ett ökande; den *bygger tid*, det vill säga har historia och rör sig från ett förflutet, till nutid och till framtid. Den andra riktningen, som Kawin kallar *repetition without remembering*, äger rum i *pågående tid*, tid som alltid är i ett nu. Här behandlas varje enhet som en ny upplevelse och läsaren upplever mer av kontinuitet än av repetition.³⁵

Något av det viktigaste gällande repetition är att dess förmåga att skapa emfas, menar Kawin. Detta kan jämföras med det Aitchison kallar intensifiering. Emfasen är nästan alltid ett uttryck åt frustrationen över bristen i det enkla uttalandet att uttrycka erfarenhet, att ha förstått någon slags

²⁹ *ibid.*, s. 20

³⁰ *ibid.*, s. 19-21

³¹ Kawin 1989, s. 93

³² Begreppet upprepningstvång utredes jag närmre under avsnittet *Freuds upprepningstvång*.

³³ I de fall som jag inte har funnit en passande eller vedertagen översättning på ett begrepp, kommer jag att använda mig av begreppet på originalspråk.

³⁴ Kawin 1989, s. 4, 16-22

³⁵ *ibid.*, s. 33, 85

sanning: ”We can only hint at what we cannot say – can only emphasize until emphasis itself communicates.”³⁶

Kawin diskuterar även repetitionens destruktiva inverkan på minnet, och menar att samma ”halvt sanna” stilart som uppstår i skrivandet av en självbiografi, händer hela tiden med våra minnen. I minnet arbetar vi kontinuerligt med en *förfalskning av verkligheten*. Till skillnad från vad vi kanske trodde om den, fungerar alltså repetitionen som förstörande och inte bevarande för människans minnen.³⁷

3.3 Freuds upprepningstvång

Inom psykoanalysen uppfattas i regel en upprepning som ”det förflutnas spår i nuet, något som drar till sig det nuvarande”, som Carin Franzén skriver i artikeln ”Att komma utöver sig själv: Om upprepning hos Freud, Kierkegaard och Lacan”.³⁸ En av de normbildande för hur repetitionen har kommit att uppfattas inom psykoanalysen är Sigmund Freud. I *Erinring, upprepning och genomarbetning (Ytterligare råd om den psykoanalytiska tekniken: II)* diskuterar Freud innebörden av minnen och erinringens betydelse, och för första gången etablerar han begreppet *upprepningstvång*. Freud förklarar begreppet genom att peka på hur analysanden i vissa fall omedvetet reproducerar det bortträngda hos sig som handling istället för minne. Freud kopplar upprepningstvånget till *överföringen*, och som exempel på detta fenomen beskriver han en situation där analysanden inte berättar att han minns sitt föräldratrots och problem med auktoriteter, utan istället upprepar detta ”minne” genom att på samma sätt trotsa läkaren – dvs. överför neurosen till relationen mellan analytiker och analysand. Freud menar att själva den psykoanalytiska kuren påbörjas med en upprepning i form av denna överföring. Till slut, genom det psykoanalytiska arbetet, förstår analysanden att detta är hans sätt att ”minnas”.³⁹ Men vad upprepar då analysanden, frågar sig Freud: ”Svaret är att han upprepar allt det som redan har banat sig väg från hans bortträngdas källor till den natur han inte kan dölja, sina hämningar och obrukbara inställningar, sina patologiska karaktärsdrag.”⁴⁰ Tvånget att upprepa ersätter impulsen att minnas, och analytikerns uppgift blir att återföra minnena till det förflutna.

I *Bortom lustprincipen* utvecklar Freud sina tankegångar om upprepningstvånget tillsammans med sin driftsteori. Han menar här att till den uppbyggande livsdriften – sexualdriften och självbevarelsedriften – finns en motsats, nämligen dödsdriften, som representerar det nedbrytande. Men trots kontrasterna är målet för dem detsamma: ett strävande efter frid och avspänning. Hos

³⁶ *ibid.*, s. 50

³⁷ *ibid.*, s. 26ff

³⁸ Franzén, Carin. (2009). ”Att komma utöver sig själv: Om upprepning hos Freud, Kierkegaard och Lacan”. *Aiolos*, vol. 14:36/37, s. 91-97, s. 91

³⁹ Freud 2002, s. 179ff

⁴⁰ *ibid.*, s. 181

Freud motiveras dödsdriftens existens genom de exempel då upprepningstvånget hos analysanden inte kan förklaras till något försök att uppnå lust. Freud utgår här från tanken att människan inte med självklarhet söker sig till njutning och lycka, utan ständigt återkommer till destruktivitet, död och smärta.⁴¹ Allt levande stävar tillbaka till ett utgångstillstånd, menar Freud, där våra behov, begär, lusten och lidandet utsläcks: ”Målet för allt liv är döden, och för att blicka bakåt: *Det livlösa fanns före det levande.*”⁴² Och det är alltså i brist på detta ursprungliga utgångstillstånd som vi är dömda till upprepning. Upprepningstvånget är ”det bortträngdas kraftyttring”, det sätter sig över lustprincipen (som bygger på vår strävan mot omedelbar driftstillfredsställelse och att undvika olust) och pekar istället på dödsdriften.⁴³ Freud menar att draget att kunna njuta av en upprepning försvinner med att vi lämnar barndomen: ”Nyheten kommer alltid att vara en förutsättning för njutningen.”⁴⁴

4. *Analys*

4.1 *Att bygga och bygga om – repetitionens berättartekniska funktion*

Älskaren blev Marguerite Duras stora genombrott och tilldelades 1984 det prestigefyllda Goncourtpriset. Romanen arbetar icke-linjärt och har en fragmentariskt återberättande stil. Vi rör oss mellan flera olika tidsplan med utgångspunkt hos det nu vuxna berättarjaget. Berättelsen skiftar mellan preteritum och presens, tredjepersons- och förstapersonsperspektiv: berättarjaget talar alltså om sig själv som både *jag*, *hon*, *flickan*, *barnet* och så vidare. Berättelsen utspelar sig i Franska Indokina under trettioalet och huvudhandlingen är en kärleksaffär mellan berättaren, då femton år, och en trettioårig kinesisk rikemansson. Vi ges inblickar i livet i kolonin liksom flickans problematiska relation till modern och de båda bröderna, men också hennes spirande lust att skriva. Även delar ur det vuxna berättarjagets liv återberättas, som händelser från tiden kring andra världskriget och brödernas och moderns död. Hos Duras kan vi återfinna repetition i såväl teman och scener som på ord- och satsnivå. De är en stor del av den säregna rytm som har kommit att känneteckna Duras stil.

Minnesarbetet är centralt i *Älskaren*. Jellenik skriver: ”[D]eeper into *L'Amant* the narrator begins to scatter information, appearing to note down details as they occur to her. This move serves to impart to the reader a feeling of the fragmentary and subjective remembered – an effect the narrator reinforces through her frequent repetition of the verb 'se souvenir' – to remember [...]”⁴⁵ Duras invagar alltså läsaren i en känsla av att vi tillsammans med berättarjaget blickar bakåt på fragmentariska hågkomster. Här har seendet och fotografi en viktig roll. *Älskaren* var från början

⁴¹ Freud 2008, s. 257

⁴² *ibid.*, s. 285

⁴³ *ibid.*, s. 269, 272

⁴⁴ *ibid.*, s. 283

⁴⁵ Jellenik 2007, s. 48

menad att bli en kommentar till en samling av familjefotografier, skriver Hill. Men medan fotografierna blev svagare ersattes de av språkliga scener och porträtt. Boken innehåller på så sätt vad Hill kallar icke-existerande bilder: ”The non-existent image is the ’absolute’ photograph that, as Duras explains [...], was never taken, but – where it to exist – would show her as a 15-year-old girl embarking on a mythic journey across the Mekong river, travelling irreversibly down the path toward desire, sexual knowledge, prostitution, and subsequent exile.”⁴⁶ Denna bild, flickan på färjan över Mekongfloden, är en av de mest repeterade i boken och vi får anledning att återvända till den.

Den amerikanska flickan belönades med Augustpriset år 2005 och blev likt *Älskaren* en stor publikframgång. Romanen är berättelsen om Trakten: en thriller med flera gåtfulla dödsfall men också en berättelse om kärleken och vänskapen mellan flickorna Sandra och Doris.

Boken är uppbyggd icke-linjärt och med en allvetande berättare, och vi rör oss i flera olika tidsplan. Sommaren 1969 drunknar den amerikanska flickan Eddie de Wire i Bule träsket samtidigt som hennes pojkvän Björn hänger sig. Historien om den amerikanska flickan och dess möjliga versioner blir en röd tråd genom boken, och ur dessa händelser springer romanens berättelser. För Sandra och Doris blir berättelsen en lek som de kan förenas i. Rekonstruktionerna och lekarna slutar dock i tragedi. Den sextonåriga Doris skjuter sig på Loreklippan vid Bule träsket efter det att flickorna har glidit isär.

Just som hos *Älskaren* görs det tydligt redan i anslaget att romanen är en återberättelse. Ett par sidor in i romanen har tre personers död berörts: Eddies, Björns, och Doris. Liksom Duras arbetar Fagerholm med repetitioner i teman och scener, men betydligt mer på ord- och satsnivå än Duras. Flera fraser repeteras in absurdum och ofta är de kopplade till musik. Man kan se berättelsen som ett musikstycke med återkommande verser och refränger – något som Fagerholm själv öppnar för genom att inleda romanen med: ”Här börjar musiken.”⁴⁷

Författarnas bruk av repetition finner en berättarteknisk förklaring i den icke-linjära berättelsen. Genom sin uppbyggnad pekar texten hela tiden bakåt, på tidigare skeenden. För att läsaren ska kunna följa med i ett händelseförlopp krävs det att vi minns tidigare händelser, och det som repeteras fäster vi förstås extra vikt vid i läsningen. Repetitionen hjälper också till att återföra oss till den aktuella scenen. Både hos Fagerholm och hos Duras är det i berättelsens början som repetitionerna förekommer flitigast, vilket pekar på denna funktion. Det är helt enkelt här vi som läsare har mest behov av dem. Framför allt hos Fagerholm hjälper repetitionerna oss att bena ut den

⁴⁶ Hill 1993, s. 118f. Hill refererar till en intervju med Duras i *Le Nouvel Observateur* 28 september 1984.

⁴⁷ Fagerholm 2005, s. 7. Jag kommer i fortsättningen att referera primärlitteraturen löpande i texten, med förkortningen DAF för *Den amerikanska flickan* samt Å för *Älskaren*.

mycket komplicerade historien, och vi har alltså ofta att göra med repetition med funktionen att öka förståelsen, för att tala med Aitchison.

Duras repetitioner fungerar likartat. Med sin fragmentariska stil kan Duras avbryta sig i en mening eller ett ämne, för att flera sidor senare fortsätta där hon slutade. Jellenik menar att läsaren får dela författarens ansvar för texten genom att bläddra fram och tillbaka för att koppla ihop lösa passager. Läsaren blir på så sätt medförfattare till verket.⁴⁸ Hon menar att Duras kräver stor uthållighet hos läsaren, och detta är något som inte minst även gäller vid läsningen av Fagerholm. *Den amerikanska flickan* innehåller så många trådar och mysterier att utan repetitionerna skulle läsaren antagligen tappa fotfästet.

Om vi ser till det Kawin kallar *förfalskning av verkligheten* som uppstår vid repetitionen, finns i detta förfalskande två tydliga skillnader mellan verken. Hos Duras har vi att göra med den förfalskning genom minnesarbetet som Kawin talar om. Att aktivt försöka minnas, förstå och förnimma en händelse igen gör att vi förändrar den, menar Kawin.⁴⁹ *Älskaren* är uppbyggd med ett återblickande, och berättarjaget förmedlar vad hon minns. Tack vare den fragmentariska arten på de scener vi får ta del av, uppmärksammas vi på minnets opålitlighet (läsaren får inte hela minnet eller hela historien – och hur vet denne vad som utelämnas?) men vaggas också in i en säkerhet att det som berättarjaget berättar har skett på just det sättet (berättarjaget rekonstruerar inte händelseförloppet som en ”roman”, utan ögonblicksbilderna tyder på ett verkligt minnesarbete där man minns vissa detaljer men inte andra). Man kan tolka det som att berättarjaget är uppmärksam på den förfalskning som sker vid minnesakten, och det är för att försöka komma närmre en ”sann” version som scenerna måste återberättas flertalet gånger.

Hos Fagerholm har vi däremot att göra med en mer uppenbar förfalskning, även om läsaren kanske inte fullt ut uppmärksammar detta förrän vid bokens slut, då vissa av berättelserna visar sig vara fantasier. Men det finns också bevis på att denna förfalskning äger rum i öppen dager, som till exempel då Sandra och Doris iscensätter Sandras mammas försvinnande i en lek: ”*Låt oss kalla henne Lorelei Lindberg*’, hade Doris sagt i lekens början. *’Alla heter Lindberg i grannkommunen och eftersom hon inte var härifrån så kan man anta att hon var därifrån.*” (DAF s. 120) Det namn som flickorna använder på Sandras mamma romanen igenom, Lorelei Lindberg, visar sig alltså här vara uppdyktat. Och om inte ens namnet stämmer, vad säger egentligen att resten av berättelsen är sann?

Jellenik talar om en tvivlets estetik hos Duras, Franzén i sin tur pekar på hur Duras återkommer till att historien inte går att berätta. En liknande hållning kan ses hos Fagerholm. Ingenting är här *skrivet i sten*: varje omtagning har rätten att förändra det tidigare skrivna och berättelsen kan kanske

⁴⁸ Jellenik 2007, s. 48-50

⁴⁹ Kawin 1989, s. 31

bara berättas genom ett oändligt antal versioner. Att förfalskningarna äger rum så uppenbart hos Fagerholm är i min tolkning en lek med föreställningen att det som skrivs är ”sant” i romanens verklighet. Här bryts läsarkontraktet och tvivlet smittar även läsaren.

4.2 *Det banala och tafatthetens estetik*

På försättsbladet till *Den amerikanska flickan* står en rad av Tennessee Williams: ”Ingen kände min ros i världen utom jag”. Meningen kommer att repeteras många gånger i romanen, och förekommer redan första gången några sidor in i berättelsen:

Hon var nitton, Eddie. Edwina de Wire. Det var konstigt. När han senare såg hennes namn i tidningar var det som om det inte alls var hon.

”Jag är en främmande fågel, Bengt. Är du det med?”

”Ingen kände min ros i världen utom jag.”

Hon hade pratat så, med underliga ord. Hon hade varit en främling där, i Trakten.

Den amerikanska flickan. Och han, han hade älskat henne. (DAF s. 9)

Meningen som återkommer i romanen igenom kan ses som ett typexempel på hur Fagerholm arbetar med repetition. De absolut mest använda, de söndertuggade orden, ska få upprättelse och laddas på nytt och de blir betydelsebärande genom att repetitionen skapar emfas. Det är en främling, Eddie, som talar detta märkliga språk, och i hennes mun blir de underliga fraserna en markör för hennes främlingskap. Mycket av banaliteten uppstår genom att det är amerikanska fraser som har översatts till svenska. På amerikanska är de visserligen banala i sig, men översatta framstår de i min mening som än mer skruvade. Och i sin tur upprepar Sandra och Doris Eddies uttryck i sina lekar. Det blir ett sätt för dem att kliva in i ett rollspel.⁵⁰

Medan Eddies uttryck oftast blir Sandras repliker, står Doris för flera andra repeterade fraser i romanen. Doris har en förkärlek till det allt för använda: talesätt som ”Den enes bröd, den andres död” (DAF s. 11) och vissa sånger hon ständigt spelar på sin kassetbandspelare, som ”Vår kärlek är en kontinental affär” (DAF s. 123). De repeterade fraserna hjälper till att skissa fram även Doris som person. I kontrast till Sandra som kommer från en finare familj, är Doris ett maskrosbarn och lägger inte vikt vid vad som anses fint eller fult. Klichéerna och de döda orden som Doris använder sig av hjälper till att placera henne i en sociologisk kontext.

Duras, å sin sida, väjer inte heller för det banala eller de stora orden. *Älskaren* kretsar kring passion, lidelse och åtrå, hat, död och skam – ämnen som är universella men som just därför också kan ses

⁵⁰ Detta diskuterar jag närmre i avsnittet *Flera jag eller inget jag? Fördubblingen och det fragmentariska jaget*.

som intetsägande. Kristeva menar som jag tidigare nämnt att Duras praktiserar en tafatthetens estetik för att på detta sätt kunna uttrycka en smärtans sanning:

Hur skall man kunna uttrycka smärtans sanning, om inte genom att motarbeta denna retoriska glättighet, genom att göra den tafatt, få den att gnissla, göra den ansträngd och haltande?

Det finns emellertid en charm i dessa utdragna satser utan resonansens behag och där verbet tycks glömma subjektet [...], satser som plötsligt avslutas, andlösa, och som inte klarar predikatsfyllnad eller adjektiv. [...] Eller så möter man dessa alltför vetenskapliga eller superlativa ord, eller tvärtom alltför banala och förbrukade, vilka ger ett stelnat, artificiellt och sjukligt högrävande tal [...]⁵¹

Kristeva fortsätter med att kalla den stilistiska tafattheten hos Duras för den förslappade smärtans diskurs. Kristeva verkar alltså både tjasas av Duras och vilja avfärda henne – en ambivalens måhända jämförbar med den man som läsare kan uppleva då man ställs inför romanens flitiga bruk av repetition.

Ett exempel på hur Duras arbetar med en tafatthetens estetik finner vi i de sista meningarna i boken, uttalade av den kinesiske mannen: ”Och sen sa han det. Han sa att det var som förut, att han älskade henne fortfarande, att han aldrig skulle kunna sluta älska henne, att han skulle älska henne till sin död.” (Ä s. 106f) Här sammanförs den tematiska repetitionen och den lexikala, i den bisatsbejakande stil som Duras blivit känd för. Ordet ”älska”/”älskade” repeteras tre gånger i meningen och kan nog sägas gränsa till det slitna och klichéartade. Men genom att inte skriva *om* kärleken i metaforer eller brodera ut med adjektiv klarar Duras sig undan det allt för banala – eller för att tala med Kawin – att texten blir *repetitious*. Det rättframma, enkla språket kräver att läsaren underkastar sig det. Duras förbigår den banalitet i repetitionen som skulle kunna förytliga berättelsen. Istället har vi att göra med en text som är banal och anspråksfull men också klar och uppriktig.

Både Duras och Fagerholm praktiserar i min mening ett tillåtande skrivande som bryter med vad många kanske anser är god smak, något som inte minst Kristeva uppmärksammar. De stora känslorna exponeras särskilt genom att de repeteras. Som tidigare nämnts fick Fagerholm kritik för sina många omtagningar i *Svenska Dagbladet* där recensenten önskade en strängare redigering. Hos båda författarna ställs vi inför en ovanlig och egenartad språkvärld som vi antingen får svälja med hull och hår, eller avfärda.

Kristeva talar om en tafatthetens estetik hos Duras. Jag menar att även Fagerholm kan sägas praktisera denna. Hon lyckas tack vare sin djärvhet och kompromisslöshet använda en uppsjö *repetitious* meningar och ord – schlagersånger, talesätt, banala uttryck – så repetitivt, att de genom

⁵¹ Kristeva 1995, s. 276

emfasen ökar i styrka för varje omtag och förvandlas till något högst meningsfullt. Vi får ett antal ledmotiv eller refränger till berättelsen.

Kawin menar att när något upprepats allt för många gånger förlorar orden sin ursprungliga betydelse. Han liknar det med en blank vägg, ett förfalskat minne, en kliché eller ett surrande ljud. Efter att ha skridit över denna gräns kan repetitionen däremot åter igen bli en kraft: ett sekulärt mantra.⁵² I den värld Fagerholm bygger upp förlorar de repeterade meningarna sin ursprungliga betydelse och laddas med något nytt. Här tränger vi igenom den blanka vägg som Kawin talar om: klichéerna blir istället *repetitive*, de blir till mantran. Även hos Duras kan vi tala om detta mantra-artade bruk av repetitionen. Här är det inte talesätt eller liknande som repeteras, istället är det de universella, banala men också avskalade orden som ger denna *repetitiveness*; ett ökande i styrka vid varje omtagning.

4.3 Epitetens kraft och det mytskapande

Hos både Duras och Fagerholm skapar repetitionen en mystifierande och mytskapande effekt. Starkast kan man se det hos Fagerholm. Exempelvis är platsen där handlingen utspelar sig inte vilken trakt som helst, utan Trakten, och ”huset i den dyigare delen av skogen” (DAF s. 13) förkortas på sin höjd till ”huset i den dyigare delen” (DAF s. 88).

Genom emfasen som skapas genom de ständigt repeterade epiteterna blir platserna mytiska. Hos Fagerholm kan man finna förklaringen på detta mytskapande hos själva romanpersonerna. Leken står i centrum boken igenom. Med ett barns utgångspunkt och sätt att ta sig an språket, bygger Fagerholm upp Trakten genom epiteterna som en fantasivärld där leken blir möjlig. Likaså, och med samma effekt, arbetar hon med epitet på personer. Det bästa exemplet är förstås den amerikanska flickan, Eddie de Wire, vars epitet innehåller både en nyfikenhet och ett främmandegörande. Ett annat exempel är då flickorna tillsammans kallas Doris Natt&Sandra Dag, Syster Natt, Syster Dag. Repeterandet av dessa epitet hjälper till att förstärka upplevelsen av deras symbios: den ende kan inte nämnas utan den andre.

Även hos Duras brukas epitet, dock inte i samma utsträckning som Fagerholm. Men tydligast syns det på hur personerna betecknas, och särskilt hur Duras använder olika benämningar för berättarjaget. I boken används ”jag”, ”barnet”, ”flickan i manshatt och guldskor”, ”hon”, ”den lilla vita flickan”, ”den lilla” och så vidare – alla syftande på berättaren. Jellenik menar att Duras postmoderna användning av flertalet berättarröster är inspirerat av Nietzsches tanke om vikten av perspektiv; varje levande människa är ”jag”, men i ett annat perspektiv just bara ”hon” eller ”han”.⁵³ Men har vi inte då att göra med *variation* snarare än *repetition* kan man fråga sig? På sätt och vis båda skulle jag vilja påstå. Fischer menar att variationen och repetitionen följer varandra åt

⁵² Kawin 1989, s. 170

⁵³ Jellenik 2007, s. 55

eftersom variation bara kan existera med bakgrund av enformigheten: ”On the basic, structural level, language is thus a complex interaction of repetition and variation, of sameness and difference.”⁵⁴ Läsaren får om och om igen ta del av samma berättelse genom skiftande perspektiv och blickar. På så sätt omprövas historien. På samma sätt som Fagerholm arbetar med att mystifiera platser och personer genom att repetera dess epitet, mystifierar Duras här skeenden med repeterandet av variationer: fram visas ett *fragmentariskt jag* som inte går att fånga in.

Ett annat exempel på hur Duras arbetar med repetition och epitet är genom hur kinesens egennamn lyser med sin frånvaro. Den kinesiske älskaren går i regel under benämningen ”han” men förekommande är också bland annat ”den elegante mannen”, ”Kinesen från Cholen”, ”smärtomannen”, ”den unge herrn”, ”Cholenkinesen”, ”den kinesiske miljardären” och ”älskaren från Cholen”. Åter igen är det variationerna som tydliggörs, men genom dessa blir också repeterandet av särskilt viktiga attribut tydlig: mannen är inte bara en man, han är en mycket rik kines från Cholen. Detta faktum upprepas om och om igen för läsaren tills det skapar emfas och låter läsaren förstå informationens vikt för berättelsen.

Det maniska repeterandet av epitet i de båda romanerna hjälper till att skapa det textuella sammanhang som Aitchison talar om, där det repeterade arbetar intertextuellt och bygger upp myter runt platser, företeelser och personer. På detta sätt frambringas en egen värld i romanerna.

4.4 Uppbyggandet av tiden eller det eviga nuet

Som exempel på ett verk som arbetar med uppbyggande repetitioner, *repetition with remembering*, tar Kawin Shakespeares *King Lear*. Dramat reflekterar sig själv och de moraliska poängerna görs tydliga genom att de små skillnaderna uppmärksammas, vilket sker genom särskilda nyckelord och -bilder som återvänder igenom pjäsen. För att publiken ska kunna uppfatta dessa alluderande skikt krävs det att de har hela pjäsen i huvudet medan de ser den.⁵⁵

Finns det då liknande drag av *repetition with remembering* i *Älskaren* och *Den amerikanska flickan*? Fagerholms bok är uppåt femhundra sidor medan Duras sträcker sig strax över hundra. Vad omfånget visar är att *Den amerikanska flickan* innehåller fler personer och har fler parallella berättelser än *Älskaren* som i huvudsak fokuserar på berättarjagets liv och främst då kärleksaffären med den kinesiske mannen. Men det tyder också på olika sätt att behandla tiden.

Hos Fagerholm kan man rent av påstå att hela romanens struktur springer ur den uppbyggande repetitionen. Ett exempel på detta finner vi om vi tar avstamp i en scen där Doris och Sandra kysser varandra. ””Ingen kan kyssas som vi”” (DAF s. 256) kommenterar Doris det hela. Strax efteråt, då de ska ligga med varandra, står följande (vilket jag tolkar som Doris tankar): ”[S]amtidigt föll lusten över Doris Flinkenberg igen. Och kärleken. / Ingen kan älska som vi. / Nej, verkligen”. (DAF

⁵⁴ Fischer 1994, s. 9

⁵⁵ Kawin 1989, s. 52-59

s. 271) Då Doris en tid senare blir tillsammans med Micke, förut flickornas pest och hatobjekt, viskar han samma sak i Doris öra: ”Ingen kan älska som vi” (DAF s. 292, 314). Här använder sig Fagerholm till en början av en banal mening, men som i inledningsfasen ändå kan upplevas som äkta (som läsare vet vi att det är så här Doris uttrycker sig). Denna mening byggs sedan upp genom att ”kyssas” ersätts med ”älska”. När sedan Micke säger samma ord – en mening som står och faller på sitt unikum – blir den förstås en total kliché: den blir *repetitious*, och hjälper till att framställa Micke som ganska pinsam. Genom att lita på att läsaren minns det tidigare skrivna, förändras betydelsen i den repeterade frasen från att vara *repetitive* till *repetitious*. Här arbetar alltså Fagerholm med ett uppbyggande som förändrar vår upplevelse av verket alltmedan vi läser.

Ett annat exempel på Fagerholms uppbyggande repetitioner, är ordet ”pang” som repeteras genomgående i romanen, omväxlande versalt och gement. ”Pang”-repetitionerna har i min mening en berättarteknisk funktion; de är en lek med en känsla av ödesbestämmdhet som berättelsen kan arbeta med tack vare sin icke-linjära uppbyggnad. Likaså hjälper dessa repetitioner till att peka framåt i berättelsen. Vi vet redan efter de första sidorna att Doris har skjutit sig, det som väcker vår nyfikenhet är orsaken och bakgrunden till handlingen. Fagerholm ger oss små pusselbitar genom repeterandet av ett och samma ord, vilka pekar bakåt på Doris självmord i början av boken, och framåt, då vi ska förstå omständigheterna kring dödsfallet. Kawin menar att när något repeterats tillräckligt, ett ord eller idé eller bild, kommer det att dominera oss så pass att vi antingen får välja att ”stänga av”, eller gå med på dess angelägenhet.⁵⁶ Likt ett Tjechovskt gevär på väggen som ska avfyras innan pjäsens slut (något som Fagerholm dessutom metafiktivt kommenterar (DAF s. 283)), förstår läsaren genom den emfas som ”pang”-repetitionerna bygger upp att dessa måste vara av yttersta vikt och att de förebådar den scen där vi ser Doris skjuta sig. Denna scen i sig arbetar också repetitivt, genom att Fagerholm bygger upp själva händelseförloppet fragment för fragment i stil med Duras (vilket vi snart ska få se): ”Skott, jag tror jag hör skott. / Det ekade i skogen, överallt.” (DAF s. 12) ”Och pang. Såg Sandra också hur Doris sköt sönder ringklockan vid ingången till huset i den dyigare delen den där sista sommaren då allt tog slut.” (DAF s. 89) ”Och så skulle det vara under de följande åren fram till att Doris Flinkenberg en mörk novemberdag ganska lik den här novemberdagen när de första gången träffades, gick upp på Loreklippan, hade pistolen (den riktiga) med sig, höjde den mot sin tinning och tryckte av.” (DAF s. 103) ”Och hösten hade framskridit till november månad då Doris Flinkenberg tog Ritas pistol och begav sig ut i mörkret en tidig lördagskväll. Gick till Bule träsket och sköt sig där.” (DAF s. 328)

”Pang”-repetitionerna har också en annan funktion: de visar en bindning till Sandras öde. Berättelsen om Lorelei Lindberg som blir beskjuten i den torrlagda simbassängen blir en parallell historia, vilken sedan också slutligen vävs samman med Doris död.⁵⁷

⁵⁶ *ibid.*, s. 49f

⁵⁷ Mer om detta i avsnittet *Den onda cirkeln – upprepningstvånget i romanerna*.

I Duras fall arbetar de repetitioner som håller sig inom verket inte lika självklart uppbyggande.⁵⁸ Jellenik framhåller Duras fragmentariska stil och menar att hon med denna skapar en scen som blir mer och mer specifik ju fler fragment läsaren tillskansar sig och själv får sammanföra.⁵⁹ Och visserligen presenteras samma nyckelscen – flickan på båten över Mekongfloden – flera gånger; vi tränger djupare, men någon förändring av ursprungsbilden sker egentligen inte utan den blir bara mer och mer detaljerad. Det är inte bärande att vi har motivet (ursprungsscenen) i minnet när vi läser kopian. Visserligen arbetar Duras med flertalet perspektivbyten vilket till viss del skapar en ny berättelse för varje repetition, men det är ändå samma oförändrade scen som återberättas.

Duras berättarperspektiv är ett minnets perspektiv: det är den vuxna berättaren som blickar bakåt på sitt liv, allting från en och samma punkt. Detta skapar paradoxalt nog *repetition without remembering*. Detta genom att vi hela tiden befinner oss i samma tillstånd, alltså det vuxna berättarperspektivets. *Repetition without remembering*, det eviga nuet, upplevs enligt Kawin att ha kraften att upphäva, avbryta, och omforma tiden. Kawin menar att där bildkonsten arbetar med simultan tid måste den sekventiella konsten – litteraturen filmen och musiken – närma sig denna simultanitet genom att *man börjar om igen*.⁶⁰ Just detta praktiserar Duras. Romanen bygger, som Hill uppmärksammat, på både verkliga och icke-verkliga fotografier. Den kan alltså sägas vara en ekfras till detta icke-existerande fotografi av en flicka på en färja över Mekong. Själva fotografiet gör att tiden upphävs, och i det eviga nuet finns heller ingen upplevelse av repetition.

4.5 Att inte sluta vid slutet – den utomtextliga repetitionen

Hill skriver att från sextioalet och framåt producerar Duras fler och fler texter som baseras på tidigare skrivet material.⁶¹ Och *Älskaren* är inget undantag. Då den kom ut i Frankrike 1984 fanns redan en roman med flera liknande drag utgiven 1950, nämligen *En fördämning mot Stilla Havet*. Sju år efter *Älskaren* gav Duras återigen ut en roman där händelseförlopp och karaktärer är näst intill identiska de i *Älskaren*. Boken heter *Älskaren från norra Kina* och arbetar tydligt med ett metaperspektiv. Romanen börjar med att berättaren kommenterar titeln med att den skulle kunna ha varit ”*Älskaren – ny version*”.⁶² *Älskaren från norra Kina* kan sägas berätta *Älskaren* om igen – men denna gång mer detaljerat och med mer fond till huvudpersonerna. Men redan i *Älskaren* arbetar Duras intertextuellt och kommenterar det tidigare författarskapet. I öppna dagar korrigerar hon sin egen berättelse:

⁵⁸ Utomtextligt arbetar dock Duras annorlunda vilket jag uppmärksammar i nästa avsnitt, *Att inte sluta vid slutet – den utomtextliga repetitionen*.

⁵⁹ Jellenik 2007, s. 48f

⁶⁰ Kawin 1989, s. 104, 113

⁶¹ Hill 1993, s. 85

⁶² Duras 1993, s. 7

Jag har skrivit mycket om dessa människor i min familj, men medan jag gjorde det levde de ännu, min mor och mina bröder, och jag skrev runt omkring dem, runt omkring alltsammans utan att tränga fram till det. Mitt livs historia finns inte. [...] Vad jag gör här är annorlunda, och samma sak. Då talade jag om de ljusa perioderna, de som var belysta. Nu talar jag om de dolda perioderna av samma ungdom, om hur jag kom att gräva ner vissa fakta, vissa känslor, vissa händelser. (Å s. 8f)

Duras repeterar alltså samma historia eller delvis samma historia i tre romaner. Alla tre utspelar sig i Franska Indokina, under samma tidsperiod. Både *Älskaren* och *Älskaren från norra Kina* arbetar med att gestalta dessa personer och platser fragmentariskt. Här förekommer samma bipersoner i samma sorts roller, men framför allt är det förstas huvudhandlingen med den kinesiske mannen och den franska flickan som de har gemensamt. Små förskjutningar sker dock i berättelsen; i den senare är personerna yngre, och ett incestuöst band mellan flickan och den yngre brodern blir mer tydligt än i *Älskaren*.⁶³ *En fördämning mot Stilla Havet* skiljer ut sig en aning från de andra två. Vi befinner oss i en liknande familjsituation med liknande sociala villkor, och även här finns berättelsen om en äldre, rik man som uppvaktar dottern i familjen. Men här är det inte kärlekshistorien som enligt min mening är i centrum utan snarare moderns öde. Fördämningarna, som modern förgäves byggt för att försöka bruka den värdelösa mark hon har köpt, är smärtpunkten. Även fördämningarna återkommer som ett betydande tema i de båda andra böckerna, i *Älskaren* utgör de en fond och förklaring till moderns galenskap.

Gällande berättarperspektivet skiljer sig däremot romanerna åt markant. Medan Duras i *Älskaren* tillåter sig att skifta mellan personliga pronomen och tempus, är fritt indirekt tal rådande i de båda andra.⁶⁴ Intrigerna berättas linjärt medan *Älskaren* arbetar icke-linjärt, berättarstilen är mer poetisk i framställningssättet och är framför allt mer repetitiv, i språk som i särskilda nyckelscener.

På samma sätt som Duras arbetar med omtagning och korrigerande som sträcker sig över flera verk, arbetar Fagerholm med *Glitterscenen*, den bok som följer på *Den amerikanska flickan*. Båda ingår i en större berättelse med namnet *Slutet på glitterscenen*, som från början var ämnad att bli en enda bok.⁶⁵ Med den vetenskapen är det inte märkligt att böckerna berör varandra och att händelser och livsberättelser vävs samman. Men om *Den amerikanska flickan* främst är Doris och Sandras berättelse, blir de endast bipersoner i *Glitterscenen*. Vi får viss information om den vuxna Sandras liv som sångerska i USA vilket också antyds i slutet på *Den amerikanska flickan*, liksom Doris uppväxt, men här sett ur styvsyskonens perspektiv. Däremot är Eddie de Wires död ständigt närvarande i Trakten genom nya generationers fascination för berättelsen.

⁶³ Duras 1993, se till exempel s. 179

⁶⁴ Berättarrösten har ett tredjepersonsperspektiv men med en persons synvinkel. Uttryck som "tänkte hon" förekommer inte utan är underförstådda. Se även Jellenik 2007, s. 68

⁶⁵ Se Bäckstedt, Eva (2005). "Fagerholms glitterscen ingen idyll". [Elektronisk] *Svenska Dagbladet*, 11 april. Tillgänglig: Retriever. [2011-11-18]

Här sker alltså ett perspektivbyte. Likt Duras berättar Fagerholm om historien om den amerikanska flickan i *Glitterscenen* och förskjutningar i händelseförloppet sker mellan de olika verken. Gamla lögnar upprepas, men så småningom adderas även nya fakta som förändrar berättelsen. I *Den amerikanska flickan* berättas det att det är Eddies moster, friherrinnan, som vid ett bråk knuffar Eddie i vattnet vid Bule träsket den där ödesdigra sommarmorgonen (DAF se s. 440-452). Men i *Glitterscenen* får vi en annan version av händelseförloppet: i det avslutande kapitlet ser vi händelserna ur Doris styvsyster Solveigs perspektiv, och det framkommer att det är Doris och Solveigs trygga styvmamma, ”kusinmamman”, som har knuffat i Eddie. Något som Doris på ett plan verkar förstå men inte får full klarhet i förrän veckorna innan hon begår självmord.⁶⁶

Fagerholm osäkrar sanningsbegreppet, och hon får oss att ifrågasätta vår tilltro till det skrivna. Österholm skriver apropå berättarjagets sanningsanspråk i *Diva*: ”För att kunna hänga med i det universum som Diva berättar fram måste, enligt min mening, utgångspunkten vara att hon talar sanning, även när just det begreppet ifrågasätts.”⁶⁷ Och ja: det är förstås svårt att läsa även *Den amerikanska flickan* utan att försöka lita till att det som berättas är sant. Men samtidigt blir läsaren hela tiden uppmärksam på opålitligheten hos berättaren. När *Glitterscenen* skriver om berättelsen i *Den amerikanska flickan* riskerar Fagerholm i min mening att få läsaren att känna sig vilseledd och narrad. Samtidigt kan man efter läsningen av de båda romanerna ändå fråga sig: vad säger att versionen i *Glitterscenen* är den sanna? För att den berättades sist i ordningsföljden?

Hill menar att det är tydligt att repetitionen hos Duras inte är en sekundär eller ytlig företeelse, utan en grundläggande och integrerad del i texten som den påverkar. Hon skriver: ”No one version of any text therefore has precedence over any other.”⁶⁸ Samma sak kan alltså sägas om Fagerholms förhållande till repetitionen – som inte heller stannar vid att repetera mellan bokpärmarna utan sträcker sig till andra verk av författaren. Den utomtextliga repetitionen hos Fagerholm påverkar ursprungstexten, modellen, i den grad att de tidigare antydda skeendena vid omtaget avslöjar sig som fantasier, och människors berättelser visar sig vara högst friserade. Men vilken av berättelserna som egentligen är den ”sanna” är faktiskt inte självklart.

Händelseförloppet i *Den amerikanska flickan* korrigeras genom detta på samma sätt som händelseförloppet i *Älskaren*: berättelsen stannar inte vid bokens slut hos någon av författarna. Att repetera och korrigera tidigare versioner av det berättade ter sig här naturligt – kanske rent av nödvändigt, för att ens kunna ta sig anspråket att skriva. Det Kawin kallar *repetition with remembering* syns här i den utomtextliga repetitionen i sin fulla kraft hos både Duras och Fagerholm.

⁶⁶ Fagerholm 2009, se s. 393-397

⁶⁷ Österholm 2009, s. 50

⁶⁸ Hill 1993, s. 87

4.6 Den onda cirkeln – upprepningstvånget i romanerna

Freud menar att den tvångsstyrda upprepningen inte handlar om det vi kan erinra oss; att erinra sig något innebär att häva upprepningen. Villkoret för att kalla det upprepning är att det är bortträngt. Kan man då ens tala om upprepningstvång i romanen? Vad kan vi se som ”bortträngt” i fiktionen?

Kawin kopplar upprepningstvånget till det som han kallar *den destruktiva repetitionen*. I litterära sammanhang kan den besatthet som den skapar vara användbar att applicera på personer, menar han, men den erbjuder inga framsteg för personen.⁶⁹

Båda författarna kan sägas utnyttja denna typ av repetition i berättelsen. Vi börjar med att titta närmre på Fagerholms roman. Den scen där Doris och Sandra på riktigt inleder sin vänskap utspelar sig i huset vid den dyigare delen av skogen, Sandras hem. På botten av den torrlagda bassängen hittar Sandra den djupt sovande Doris i sin sovsäck. För att väcka henne ställer sig Sandra vid bassängkanten och riktar pekfingret som ett vapen: ”Pang! Du är död! Dags att vakna nu!” (DAF s. 102)

”Pang”-upprepningarna har jag redan nämnt i samband med *repetition with remembering*. Här ska de visa sig ha ytterligare en betydelse. Variationer av just denna scen återkommer nämligen flera gånger i romanen. Först ser vi det i en variant där pappan Ålänningen, försupen och nyss lämnad av frun, riktar sitt jaktgevär mot ett ”hon” i bassängen, troligtvis syftande på Sandra, men sedan ångrar sig och faller i gråt (DAF s. 120f). Det hela berättas kursivt, vilket kommer visa sig vara av vikt. Ett hundratal sidor senare kommer ytterligare en variant: denna gång befinner sig Doris i bassängen och Sandra riktar pistolen (nu en riktig) mot henne. Ur romanen: ”Sandra stod på bassängkanten som en gång för länge sedan, höjde handen och siktade på Doris med pistolen. ’Pang pang, du är död.’” (DAF s. 267) Det hela hejdas av Doris fostermamma som kommer och avbryter leken. Men bara rader efter detta scenario kommer följande stycke:

Och Sandra, det fanns en underlig samtidighet i allt, hon mindes plötsligt någonting för länge sedan, eoner tillbaka i tiden, när Lorelei Lindberg ännu var där.

Lorelei Lindberg i bassängen. [...] Det hade varit en lek, en sådan som man försonades efter, men nu var det inte längre det. ”Sandra! Hämta stegen!” väste Lorelei Lindberg. ”Stegen Sandra! Snälla! Skynda dig!” Och Sandra Långsam, somnambul...

Gick förbi. Hörde inte. Fast hon hörde.

Och Ålänningen var tillbaka. Då hade han geväret med sig.

Skott jag tror jag hör skott.

Men inte. (DAF s. 267)

Insprängt i romanen finns även stycken som pekar på bassängscenerna, som exempelvis: ”’Han sköt henne. Av misstag. Hon dog. I bassängen. De begravde henne där. Under kaklen.’” (DAF s. 404)

⁶⁹ Kawin 1989, s. 12f

I sin skrift om upprepningstvängt exemplifierar Freud med en studie av sitt eget barnbarn. Pojkens mest återkommande lek är att kasta sina leksaker ifrån sig medan han säger ett ord som påminner om ”borta”. Freud menar att denna lek är en iscensättning – en upprepning – av den situation då modern lämnar honom. Pojken blir inte synbarligen upprörd när modern går, istället tar alltså dessa känslor sig uttryck i den tvångsupprepande leken. Genom leken och upprepningen menar Freud att barnet omvandlar sitt passiva beroende av modern till ett aktivt val.⁷⁰ Alltså blir upprepningstvängt här ett sätt att ta kontroll över ett trauma.

Detta skulle överrensstämma väl med Sandras iscensättande av sin mors försvinnande – ifall det inte vore så att berättelsen kommer att avslöja sig som falsk. Den kursiva stilen i flera av styckena visar sig nämligen här ha betydelse, liksom bruket av citationstecknen. De citerade orden är helt enkelt en utsaga, en *berättelse i berättelsen*, och inte heller är det särskilt tydligt presenterat vem som talar. För just när läsaren (och Doris) tror sig ha scenariot utrett för sig – hur Ålänningen dödat Lorelei Lindberg i bassängen med Sandra som ögonvittne till händelsen – visar sig detta vara en lek med Sandras egen livsberättelse. En lek med så ödesdigra konsekvenser att den antagligen bidrar till att Doris skjuter sig, tyngd av det hon tror sig veta om Sandras familj.

Sandras mamma är nämligen varken utomlands med sin älskare Heintz-Gurt (en återkommande lek för flickorna), eller ligger begravnen under bassängens botten. Inte heller heter hon Lorelei Lindberg. Istället visar det sig att mamman (som aldrig får något ”nytt” namn) har flyttat till Åland med Ålänningens bror, Svarta Fåret. Den ”faster” som Sandra säger sig ha besökt under somrarna är alltså hennes mamma. Sandra avslöjas som en allt annat än tillförlitlig röst:

[D]et finns också andra berättare, en speciell sorts mytomaner som kan servera versioner av framför allt sin egen livshistoria, historier alldeles olika varandra, alla lika osanna. Och ändå inte ljuga. En sådan människa var, i vissa stunder, Sandra Wärm. [...]

Ingen av berättelserna var riktigt sann, men i alla berättelserna fanns ett stråk av sanningen. En detalj, en ton, ett återkommande tema. Och ur dessa sköt trådar av sanningen ut. (DAF s. 467)

Vi har istället alltså att göra med vad man skulle kunna kalla ett ”falskt” upprepningstväng hos Sandra. Falskt, på så vis att Sandra iscensätter ett händelseförlopp – som läsaren tror är en upprepning av ett barndomstrauma – som aldrig har ägt rum. Måhända utnyttjar Fagerholm våra antagna kunskaper om upprepningstväng och leker med dem.

Men händelserna är förstås inte betydelselösa för det. Istället är det överföringen som vi får ett exempel på. Denna ”falska” tvångsupprepning pekar på det riktiga traumat hos Sandra, nämligen själva separationen mellan mamman och pappan. Detta ursprungliga trauma är något som Sandra

⁷⁰ Freud 2008, s. 264ff

mycket riktigt enligt Freuds idé verkar ha trängt bort. Alltså visar sig Sandras iscensättande av en påhittad händelse peka på ett upprepningstvång, men kanske inte det vi först anade.

Freud menar alltså att i psykoanalysens kur blir analysanden tvungen att upprepa det bortträngda som en aktuell upplevelse, istället för att – som kanske analytikern skulle ha önskat – erinra sig bortträngda händelser som en del av det förgångna.⁷¹ På samma sätt uppenbarar leken ett behov hos flickorna att repetera de trauman som finns runt dem: den amerikanska flickans död och Lorelei Lindbergs försvinnande (dvs. Sandras mammas försvinnande). Genom överföringen kan flera av lekarna sägas symbolisera något som bortträngts. Båda flickorna bär på tragiska upplevelser i barndomen som de måste försöka hantera. Leken blir en flykt till den egna världen. I leken hämtar de kraft ur varandra, samtidigt som den visar på det destruktiva mönster som upprepningstvånget är. Det repeterade iscensättandet av Lorelei Lindbergs död blir för Sandra ett sätt att ”glömma” den andra versionen av berättelsen – den där hon blir övergiven, den verkliga, som gör ont på riktigt. Likaså blir leken om den amerikanska flickan ett sätt för Doris att ”glömma” den verkliga händelsen, när hon spelar upp alternativa scenarion för vad som hände Eddie. Att kusinmamman skulle ha knuffat Eddie i vattnet (om vi utgår från att det som berättas i slutet av *Glitterscenen* är det ”sanna” scenariot) blir allt för smärtsamt för att kunna beröras på annat sätt än genom överföringen.⁷²

Även hos Duras kan vi se tecken på upprepningstvångets uttryck. Det främsta exemplet är den ofta återkommande scenen då flickan möter den kinesiske älskaren på färjan över Mekong. Den inleds första gången på följande sätt: ”Låt mig också säga, jag är femton och ett halvt år gammal. / Det är på en färja över Mekongfloden. / Bilden varar under hela överfarten.” (Ä s. 6) Flickan har på sig en herrhatt, en råsidenklänning som hon ärvt från sin mor och guldlaméskor. En utstyrsel som läsaren om och om igen blir uppmärksam på: ”[D]essa skor är de första högklackade i mitt liv, de är vackra, de överglänsar alla skor jag tidigare haft, skor att leka och springa i, låga vita bomullsskor.” (Ä s. 12) Detta att visa fram klädernas betydelse kan man läsa som att berättarjaget lämnar sitt flickjag och med attributens hjälp kliver in i ett kvinnligt genus. Vad som här är intressant är att omvärlden reagerar på detta kvinnoiklädande: flickan anses fortfarande vara ett barn. Dessutom utmanar hon omgivningen genom att ha en herrhatt på sig. Som berättarjaget skriver: ”Den avgörande tvetydigheten hos bilden, den ligger i denna hatt.” (Ä s. 13)

Här vid Mekongfloden påbörjar också kinesen den första konversationen med flickan, som slutar med att han skjutsar henne hem. Mötet blir upptakten till ett passionerat förhållande utanför konventionerna. Bara genom att sätta sig i kinesens bil begår flickan ett normbrott. Klass- ålders-

⁷¹ *ibid.*, s. 267f

⁷² Jag väljer att inte gå djupare än så in på vad man kan kalla Doris upprepningstvång, eftersom uppsatsen främst är en studie av *Den amerikanska flickan* och händelserna blir förklarade först i den påföljande romanen *Glitterscenen*.

och rasskillnader blir del i deras oundvikliga uppbrott, liksom kinesens trolovning med en annan flicka. Det vuxna berättarjaget är medvetet om hur förhållandet tangerar gränserna. Likaså är flickans mor: ”Återstår flickan här som växer och som kanske en dag kommer att veta hur man ska få pengar i huset. Det är för den skull, det vet hon inte själv, som modern tillåter sitt barn att gå omkring klädd som en småhora.” (Ä s. 23)

Själva scenen vid Mekongfloden ter sig egentligen som ett ganska vackert minne. Men det är genom detaljerna som vi blir varse om att något skevt finns i minnesfragmentet: manshatten, guldskena, den återkommande inledningsmeningen där flickans ålder påtalas. ”Femton och ett halvt. Kroppen är mager, nästan spinkig, bröstet ännu ett barns, ett barn sminkat i blekrosa och rött. Och därtill denna utstyrsel som skulle kunna locka till skratt men som ingen skrattar åt.” (Ä s. 20) Påtalandet av dessa detaljer pekar på ett utomstående perspektiv; det visar fram omvärldens fördömande blick.

I en nyckelscen då förhållandet har läckt ut på pensionen får flickan erfara denna blick:

Varje kväll går denna lilla slampa och låter smeka sin kropp av en smutsig kinesmiljonär. Hon går också i skolan där de vita flickorna går, de sportiga små flickorna som lär sig crawla i Sportklubbens bassäng. En dag får de order att inte tala med Sadeclärrarinnans dotter längre.

På rasten står hon och ser ut mot gatan, alldeles ensam, lutad mot en pelare på skolgården. Hon säger ingenting om detta till sin mor. Hon fortsätter att komma till skolan i Cholenkinesens svarta limousin. Skolkamraterna ser henne fara iväg. Ingen gjorde undantag. Ingen sa någonsin ett ord till henne mer. (Ä s. 82)

Samhällets dom är tydlig: flickan är att likställa med en prostituerad. Detta faktum förmedlas till läsaren efter hand genom att informationen ökar. Om vi beaktar överföringsprocessen visar repeterandet av scenen vid Mekong liksom hos Fagerholm på något annat än vad vi faktiskt får uppvisat framför oss. Scenen får symbolisera en brytpunkt. Det är alltså inte affären i sig, utan *följderna* av mötet med kinesen som skapar traumat. Förkastelsen är så smärtsam att berättarjaget ständigt måste återkomma till detta icke-existerande fotografi på flickan vid Mekongfloden.

De repeterade scenerna i respektive bok tydliggör bortträngningen i romanerna; en slags blind fläck där personerna kretsar kring en smärta som inte går att beskriva eller närma sig på något annat sätt än genom överföringen.

4.7 Flera jag eller inget jag? Fördubblingen och det fragmentariska jaget

I *Smärtans sjukdom*: Duras menar Kristeva att Duras i sina romaner arbetar med fördubbling. Personerna är alla kopior av varandra och är inte mer individuella än sina egennamn – som också

ofta liknar varandra.⁷³ Här har vi alltså att göra med repetition inte bara i scener, teman och ord – utan också gällande själva *personerna*. Kan man då se tecken på fördubbling i *Älskaren*? Kristeva menar att detta går att skönja mellan modern och flickan, genom att flickan intar ”det moderliga vansinnets plats” och hon pekar på en scen där flickan betraktar sin mor.⁷⁴ Ur romanen:

Plötsligt satt där en människa bredvid mig, på min mors plats, hon var inte min mor, [...] denna identitet som inte kunde ersättas av någon annan hade försvunnit och att jag inte hade någon möjlighet att få den att återvända, att få den att börja återvända. Där fanns inte längre något som kunde bo i bilden. Jag blev vansinnig vid fullt förstånd. (Å s. 78f)

Fördubblingsidén kan understödjas av att flera av personerna inte ens får några riktiga namn i *Älskaren*, och på så vis blir än mer utbytbara och förväxlingsbara. Men i min mening är inte fördubblingen mellan modern och flickan den mest uppenbara. Likheterna mellan flickan och den karaktär som kallas Damen, en mytomspunnen figur vars älskare sägs ha skjutit sig på torget, är än mer intressant att uppmärksamma. Damens öde återberättas parallellt med scener ur flickans och kinesens kärleksmöten. Även berättarjaget uppmärksammar likheterna mellan personerna: ”Samma särart skiljer damen och den unga flickan med den platta hatten från de andra människorna på stationen. [...] Isolerade båda. Ensamma, drottningar. Deras onåd är självskriven. Båda är helgade åt vanäran genom denna kropp de har, smekt av älskare [...]” (Å s. 83) Damen kan sägas utgöra ett exempel på ett möjligt livsöde för flickan; flickans liv är på så sätt en möjlig repetition av Damens.

Kristeva uppmärksammar även hur Duras löser upp identiteten i sina romaner. ”Även de mest solida bland oss vet emellertid att en stadig identitet är en fiktion”, skriver hon.⁷⁵ Hade Duras lyckats med att fullborda sorgen och melankolin i romanerna, hade läsaren kunnat hjälpas till ett enat subjekt och blivit befriad från sitt ”andra jag”. Detta resonemang kan förenas med idén om ett fragmentariskt jag hos Duras. I *Älskaren* menar Jellenik att Duras arbetar med att lösa upp berättarrollen genom att erbjuda flera perspektiv av ett namnlöst jag som alltid är i förflyttning.⁷⁶

På samma sätt som personerna dubbleras till flera i *Älskaren*, finns kanske inte heller ett enhetligt jag inom något av dem. Båda syftar till ett upplösande av identiteten.

Duras låter berättarjaget synas i en uppsjö av perspektiv, dessutom i olika tempus. Istället för en mer realistisk framställning, understödjer detta vikten i det nietzscheanska perspektivet att kunna skapa sig själv hos Duras menar Jellenik. På samma gång vill berättarjaget simultant hålla i tanken vad hon har varit, vad hon kan bli eller skulle kunna bli i framtiden.⁷⁷ Det är med fotografiet som utgångspunkt som berättarjaget kan tala om sig själv som ett hon.

⁷³ Kristeva 1995, s. 294f

⁷⁴ *ibid.*, s. 290f

⁷⁵ *ibid.*, s. 304

⁷⁶ Jellenik 2007, s. 192

⁷⁷ *ibid.*, s. 68

Kan vi tala om en fördubbling hos Fagerholm? På sätt och vis. Kanske inte i Kristevas mening, utan istället på ett mer påtagligt sätt. Här sker fördubblingen genom leken, och inom dess ramar är ett iklädande av en annan identitet förstås inget märkligt. Medvetet arbetar romankaraktärerna med detta iklädande, främst av den amerikanska flickans:

”Jag är en främmande fågel”, hörde sig Sandra säga. ”Kanske är du det med.”

Det kom ur henne nästan automatiskt, det skulle hon ha kunnat svära på i efterhand. Doris ryckte till och såg häpet på väninnan.

”Men Sandra. Säg det på nytt. Det liknar.”

Och Sandra upprepade den egendomliga ramsan, Doris ögon glänste; hon tog den amerikanska flickans scarf och knöt den kring Sandras hals och en kort sekund kända Sandra det så starkt så att hon var den amerikanska flickan Eddie de Wire. (DAF s. 161f)

På samma sätt som Duras berättarjag kan sägas vara fördubblat i andra, kliver Sandra med lekens hjälp in i andra jag. Leken blir ett hjälpmedel till ett uppluckrande av identiteten.

Kan vi då tala om ett nietzscheanskt förhållningssätt till jaget hos Fagerholms karaktärer som hos Duras? Ett fragmentariskt jag? Hos Sandra finns önskan att omskapa sig genom att berätta flera versioner av sitt förflutna. Här finns flera parallella ”sanningar” i omlopp och vad som är verkligt och överkligt är inte uppenbart. Jellenik skriver om *Älskaren*: ”In *L’Amant* the narrator fixates on writing just as Duras herself fixates on rewriting; both females use their writerly projects as vehicles for becoming.”⁷⁸ Skriften hos Duras kan alltså ses som ett medel för berättarjaget att bli till. Sandra har förstås ingen röst som berättarjaget hos Duras eftersom hon inte är involverad i skrivakten. Hos Fagerholm kan vi istället tala om ett tillblivande genom leken, i ett repeterande av fraser och berättelser. Genom att berätta *om* sin historia för Doris visar Sandra alltså på samma önskan som hos Duras berättarjag att skriva *om* sin egen historia genom perspektivbytena, att inte vara ett enhetligt subjekt. Jaget är inte fixerat, det är kluvet i sig själv och i flera andra.

4.8 Att bryta mönstret – repetitionen och katarsis

Kristeva menar som nämnt att Duras inte skapar någon katarsis varken för sig själv i skrivandet eller för läsaren. Hon avråder till och med från att sätta Duras böcker i händerna på känsliga personer eftersom de för oss nära vansinnet samtidigt som de inte sträcker ut någon hand till läsaren:

Inget reningsbad väntar oss vid slutet av dessa romaner på sjukdomens nivå, inte heller någon bättre tillvaro eller något löfte om ett bortom detta, inte ens den tjugande skönheten i en stil eller en ironi som,

⁷⁸ *ibid.*, s. 60

förutom tillfredsställelsen i att det onda avslöjats, skulle kunna utgöra belöning i form av en lustfylld känsla.⁷⁹

Carin Franzén skriver i *I begynnelsen var ordet: essäer om den litterära erfarenheten* att hos Kristeva har litteraturen ”det klart terapeutiska syftet att få våra psyken att överleva i en sekulariserad värld [...]”.⁸⁰ Kristeva verkar önska en litteratur som inte framkallar för starka känslor. Ett påstående som visserligen visar hennes tilltro till litteraturen som sprängkraft, men också i min mening visar på ett visst läsarförakt. Men denna icke-katarsiska stil som Kristeva talar om kan man förstå sätta i förbindelse med det flitiga bruket av repetition hos Duras, liksom till upprepningstvånget. Kristeva påpekar att kärleksaffärens död är förutbestämd från allra första början i *Älskaren*.⁸¹ Kan detta ses som ett bevis för Duras icke-katarsiska skrivande?

Låt oss titta på ett exempel bland de sista sidorna i boken. Här förekommer nämligen en variant av scenen med flickan vid Mekongfloden, men denna gång är flickan på båten till Frankrike. Hon lämnar Franska Indokina för gott och ska aldrig återse den kinesiske älskaren. På kajen står kinesens svarta limousin: ”Hon stod lutad mot relingen *precis som första gången* på färjan. Hon visste att han såg på henne.” (Ä s. 102, min kurs.) Flickan gråter vid avfärden, men ”[h]on gjorde det utan att visa sina tårar eftersom han var kines och man inte skulle gråta över den sortens älskare.” (Ä s. 102) Flickan har alltså bestämt sig för att inte älska kinesen. Hon verkar fast på sin punkt, förutom då hon hör ett Chopinstycke på båten till Frankrike och för en kort stund ifrågasätter om hon ändå inte har älskat honom (Ä s. 104). Men ifrågasättandet verkar dock försvinna med musiken. Scenen utgör ett bra exempel på hur Duras aldrig låter flickan/berättarjaget att komma vidare, något som även Kristeva uppmärksammar. Den första scenen vid Mekong och den avslutande scenen på båten till Frankrike innehåller samma ödesbestämda känsla, samma uppgivna smärta. Berättarjaget är dömt att upprepa minnena genom skrivakten, som i en ond cirkel. Även Hill påpekar att det alltid är *för sent* i romanen.⁸² Den ödesbestämda ton som råder springer förstås ur faktumet att kärleksaffären är omöjlig. Dessutom är det, som jag påpekat, ur det vuxna berättarjagets perspektiv vi får se berättelsen och texten blir en tillståndstext utifrån en och samma sorgsna och ödesmättade efteråtkänsla.

Både det icke-katarsiska skrivandet och upprepningstvånget syftar på ett repeterande av beteendemönster eller känslor där ingen framåtrörelse finns. Den destruktiva repetitionen bland personerna hos både Fagerholm och Duras kan ses som ett typexempel på ett tvångsupprepande och på ett icke-katarsiskt framställningssätt.

⁷⁹ Kristeva 1995, s. 278

⁸⁰ Franzén, Carin (2002). *I begynnelsen var ordet: essäer om den litterära erfarenheten*. Stockholm: Aiolos, s. 20

⁸¹ Kristeva 1995, s. 290

⁸² Hill 1993, s. 119f

Hos Fagerholm leder tvångsupprepningar av mörka händelser in Doris i en återvändsgränd, som sedermera bidrar till att hon begår självmord. Men som vi kommer att se bryter också *Den amerikanska flickan* på ett viktigt ställe detta icke-katarsiska berättande. Romanens första scen och en av de sista är nämligen liksom hos Duras förskjutna repetitioner av varandra. Men de hos Fagerholm innehåller en markant skillnad. Den första scenen utspelar sig i slutet av sextioalet, Eddie de Wire står i en automat på Coney Island utanför New York och sjunger in en sång: ”*Titta mamma, de har förstört min sång. / Det låter inget vidare. Det gör det inte. Men det betyder ingenting. / Titta, mamma, vad de har gjort åt min sång.*” (DAF s. 8) Sången kommer att återkomma flera gånger i romanen, dels i den löpande texten men också genom att Sandra och Doris hittar skivan som Eddie spelat in. Sånggraden blir en symbol för den amerikanska flickan och ännu ett sätt för flickorna att kliva in i leken om henne.

En av de sista scenerna utspelar sig alltså på samma plats, men nu i början på åttiotalet. Och här är det Sandra som är på Coney Island. Liksom Eddie i första scenen har hon tigit åt sig de dollar hon har i handen, och liksom Eddie är hon hungrig. Fördubblingen mellan Sandra och Eddie de Wire som påbörjats genom leken har här nått sin fullbordan. Även Sandra ser en skivinspelningskiosk vid tivolit, och bestämmer sig för att spela in en sång. Men så händer något som ändrar historien:

Hon börjar sjunga. En gammal sång. Eddie-sången, som den en gång hette.

Titta mamma, vad de har gjort åt min sång.

De har förstört den.

Men det är ju så dumt. Plötsligt har hon glömt orden. Orden i DEN sången, det är nästan oerhört!

Hon slutar sjunga, kommer av sig helt och hållet. Ser sig plötsligt utifrån.

Vad i hela vida världen står hon där i kiosken och håjlar för, i enslighet och mol allena?

Det är ju absurt. (DAF s. 483)

Sandra glömmer orden till sången som är inträdesbiljetten till karaktären Eddie de Wire. I och med detta ser hon sig själv med distans. Hon väljer att där lämna leken bakom sig och frigöra sig från och repetitionen, och bokstavligen gå sin egen väg. Raden ”De har förstört den” är inte kursiv och kan således tolkas som en kommentar snarare än en del av låten. Vilka är då ”de”? Man kan tolka det som att ”de” representeras av flickorna själva. Sandra inser i detta ögonblick hur de omskapat Eddie till någon annan i sin lek. De har skapat en fantasifigur; en ikon av en högst vanlig människa. Sandra bryter sig alltså ur rollen och kan sägas genomgå en katarsis. Hon lämnar upprepningstvånget bakom sig och avslöjar repetitionen som något ”absurt”.

5. Slutdiskussion

I denna uppsats har jag velat undersöka vilken betydelse repetitionen har i romanerna *Älskaren* och *Den amerikanska flickan* och hur bruket skiljer sig åt. Det skulle vara intressant att gå vidare och ytterligare utforska detta i förhållande till Hélène Cixous tankar om *écriture féminine*. Även Jellenik och Franzén talar om ett kvinnligt skrivande i anknytning till Duras. Förutom det uppenbara att både Duras och Fagerholm är kvinnor, är ett ”kvinnligt skrivande” något de har gemensamt? Vad finns för kopplingar mellan det Cixous betecknar *écriture féminine* och repetitionen?

Detta är möjliga spår som man skulle kunna arbeta vidare på i en D-uppsats.

Likaså skulle man kunna gå vidare med uppsatsen genom att fokusera mer på den utomtextliga repetitionen i författarskapen. Både hos Fagerholm, genom *Diva* och *Glitterscenen*, liksom hos Duras, genom *En fördämning mot Stilla Havet* och *Älskaren från norra Kina*, kan vi se hur användningen av repetition inte är någon engångsföreteelse. Här har vi alltså två författare som har repetitionen som sitt sätt att skriva. Berättelsen kan och får berättas om, den skrivs aldrig i sten. Varken vid bokens slut eller inom bokens pärmar.

Jag har i min analys fastställt att repetitionen i dessa verk bland annat har en berättarteknisk funktion, då den håller samman en icke-linjär berättelse och hjälper läsaren att navigera. Jag har även funnit att romanerna ”förfalskar verkligheten” på olika sätt: i *Älskaren* pekar repeterandet på att berättarjaget är uppmärksam på den förfalskning som sker genom minnesarbetet och strävar efter att närma sig den ”sanna” berättelsen genom repetitionen. I *Den amerikanska flickan* sker förfalskningen däremot mer bokstavligt. Fagerholm leker med sanningsbegreppet och genom att parallella, vitt skilda scenarion berättas, kretsar vi kring sanningen utan att alls vara säkra på att vi kommit närmare den. Sammanfattningsvis kan sägas att båda författarna på olika sätt arbetar med en tvivlets estetik och ifrågasätter om en berättelse alls går att berätta.

Fagerholm och Duras använder sig av ett tillåtande skrivande och väjer inte för att repetera det allt för banala. Den stilistiska tafattheten som Kristeva kallar det, blir hos Duras en anspråksfull men också klar och uppriktig text. Hos Fagerholm visas denna ”tafatthet” i repetitionerna snarare genom ett språkligt överdåd. Båda lyckas med att skapa mantra-liknande effekter, eller en slags refränger, utifrån sina repeterade fraser. Platser och personer blir genom repetitionen mytiska och hjälper till att skapa ett textuellt sammanhang. Genom att repetera det slitna eller universella och genom att bruka epitet, blir effekten att en stark emfas byggs upp och orden laddas på nytt: det Kawin kallar *repetitious* blir *repetitive*.

Författarna arbetar olika när det kommer till tiden och minnet, vilket böckernas omfång bland annat vittnar om. Fagerholm använder sig i regel av uppbyggande repetitioner, *repetition with*

remembering, där berättelsen tydligt ändras och förskjuts genom att den tas om. Duras å sin sida arbetar snarare med *repetition without remembering*, ett evigt nu där tiden upphävs. För att närma sig en simultan tid börjar Duras om och om igen. I *Älskaren* är det en och samma bild som repeteras utan förändringar; läsaren tillskansar sig bara fler och fler detaljer. Detta kan förklaras genom att boken från början utgick från en samling fotografier.

Det nietzscheanska perspektiv på jaget som Jellenik talar om syns hos Duras genom perspektivbyten, och hos Fagerholm genom flickornas vilja att bli en annan genom leken. Även exempel på det som Kristeva kallar fördubbling, det vill säga repetition även i karaktärerna, blir synligt i romanerna, främst i *Älskaren* genom berättarjagets likheter med karaktären Damen. I *Den amerikanska flickan* arbetar Fagerholm visserligen med speglingar, men det sker på lekens villkor och blir på så sätt av ett annat slag än hos Duras. Resultatet är dock liknande hos dem båda: fragmentariska jag som är kluvna i både sig själv och i flera andra.

Vi kan även se tecken på upprepningstvång hos karaktärerna i båda romanerna vilket harmonierar med det repetitiva språket: repetitionerna av fraser, teman och scener hjälper till att gestalta denna onda cirkel som karaktärerna är fast i. Kristeva kallar Duras för en icke-katarsisk författare, vilket jag är villig att hålla med om. Genom upprepningstvånget blir det tydligt hur berättarjaget är fast i en smärta som hon inte kan komma förbi. Fagerholm å sin sida låter Sandra frigöra sig från sitt upprepningstvång i bokens sista sidor, och hon genomgår en katarsis. Detta kan man förstås koppla till författarnas skilda sätt att hantera tiden. Duras upphäver tiden och tillåter i och med detta ingen framåtrörelse, medan Fagerholm skriver fram parallella skeden i tiden genom ett icke-linjärt berättande.

Kristeva tycks som nämnt vilja sträva efter en litteratur som inte drabbar läsaren för hårt och som inte skapar en kris. Litteratur med ett terapeutiskt syfte. I min mening tyder den inställningen på att Kristeva underskattar vad läsaren kan tänkas klara av. Genom att läsa Duras och Fagerholm kan vi närma oss den destruktivitet repetitionen innehåller, synliggjord genom upprepningstvång och ett icke-katarsiskt skrivande. Vi gläntar på dörren till det som Freud kallar dödsdriften. Romanernas innehållsmässiga repetitioner kan sägas illustrera det starka och motsägelsefulla behov människan har att alltid återvända till det smärtsamma och förstörande.

Frågan *får man verkligen skriva såhär?* som jag till en början ställde mig vid läsningen av romanerna mynnade ur en föreställning om repetitionen som i huvudsak *repetitious*. Eftersom böckerna trots sitt bruk av repetition ändå talade starkt till mig, skar det sig förstås med denna föreställning. Även Freud sätter repetitionen hos den vuxne i samband med neuroser och tvång, och menar att nyheten alltid kommer att vara en förutsättning för njutningen. Personerna i de studerade romanerna visar på dessa tvångsdrag hos repetitionen, vilket jag har visat med exemplen. Men då vi kommer till själva läsakten är jag inte benägen att hålla med honom. Det finns en annan sida av

repetitionen, en särskild tjusning i den, som skapas genom emfasen och igenkänningen.

Repetitionen kan bli en metod att uttrycka vår känsla av något utsägligt, något outtryckbart.

Vad som syns i författarskapens bruk av repetition är just problematiserandet av sanningsbegreppet. Med små förskjutningar förändrar Fagerholm berättelsen, och tidigare lögner eller antydningar förgörs medan nya blir synliga. Hos Duras får vi samma scen repeterad men för varje omtagning tillfogas detaljer som ger oss en större bild. Sättet på vilket de arbetar må ibland skilja sig åt, men användningen pekar hos dem båda åt samma håll.

Vad de båda har gemensamt är sökandet efter en slags urberättelse, som de vet är subjektiv och just därför omöjlig att fånga in. Kristeva är inne på detta när hon talar om Duras kretsande kring en smärtans sanning, likaså är Jellenik när hon talar om en tvivlets estetik. För varje repetition kommer vi närmre denna urberättelse genom perspektivbyten, parallella scenarion eller genom att vi uppmärksammas på överföringen och kan se bortom den. Kawin skriver som nämnt att emfasen är nästan alltid ett uttryck för frustrationen över bristen i det enkla uttalandet att uttrycka erfarenhet, att ha förstått någon slags sanning. Här skapar de repeterade scenerna en så stark emfas att författarna i min mening lyckas kommunicera smärtan genom att cirkla runt den i repetitionens form. Även författarnas användning av fragmentariska jag är tecken på detta sökande efter möjligheten att ständigt kunna omskapa sig. Det fragmentariska jaget blir paradoxalt nog det enda som kan visa fram ett enhetligt eller sant jag.

Vi har talat om en tvivlets och en tafatthetens estetik, men till detta kan alltså även läggas en sanningssökandets estetik – och på sätt och vis är de alla versioner av varandra. Duras och Fagerholm är postmoderna författare som vet att ifrågasätta sanningsbegreppet, och det gör de medvetet i romanerna. Men detta ifrågasättande utesluter förstås inte själva *sökandet* efter en urberättelse som kanske inte går att berätta på något annat sätt än att ständigt börja om igen, att berätta ännu en gång, så som det *kanske var*. De är två författare från skilda platser och tider, de skildrar olika ämnen och har vitt skilda uttryckssätt. Ändå har de båda valt att använda repetitionen som metod för att skildra detta onämbara och onåbara. Tillvaron kan ses på olika sätt och historien kan alltid berättas om; på ett nytt sätt; med en ny vinkling – och den metod som finns för att skildra detta är just repetitionen. Som Kawin uttrycker det: vi kan bara antyda vad vi inte kan säga och vi kan bara betona någontings betydelse tills det att emfasen talar för sig själv.

6. Bibliografi

Skönlitterärt källmaterial

Duras, Marguerite (1985). *En fördämning mot Stilla havet: roman*. Stockholm: Interculture

Duras, Marguerite (1993). *Älskaren från norra Kina: [roman]*. Stockholm: Bonnier

Duras, Marguerite (2005). *Älskaren*. [Ny utg.] Stockholm: Bonnier

Fagerholm, Monika (1998). *Diva: en uppväxts egna alfabet med docklaboratorium (en bonusberättelse ur framtiden)*. Stockholm: Bonnier

Fagerholm, Monika (2006). *Den amerikanska flickan: roman*. [Ny utg.] Stockholm: Bonnier

Fagerholm, Monika (2009). *Glitterscenen: och flickan hon går i dansen med röda gullband*. Stockholm: Bonnier

Referenslitteratur

Aitchison, Jean (1994). "Say, Say It Again Sam". I Fischer, Andreas. (Red.) *Repetition*. Tübingen: Narr, s. 15-34

Fischer, Andreas (red.) (1994). *Repetition*. Tübingen: Narr

Franzén, Carin (2002). *I begynnelsen var ordet: essäer om den litterära erfarenheten*. Stockholm: Aiolos

Franzén, Carin (2010). *Till det omöjligas konst: essäer om litteratur och psykoanalys*. Göteborg: Glänta produktion

Freud, Sigmund (2002). *Erinring, upprepning och genomarbetning (Ytterligare råd om den psykoanalytiska tekniken: II)*. I *Psykoanalysens teknik*. Stockholm: Natur och kultur

Freud, Sigmund (2008). *Bortom lustprincipen*. I *Metapsykologi*. 2. utg. Stockholm: Natur och kultur

Hill, Leslie (1993). *Marguerite Duras: apocalyptic desires*. London: Routledge

Jellenik, Cathy (2007). *Rewriting rewriting: Marguerite Duras, Annie Ernaux and Marie Redonnet*. New York: Peter Lang

Kawin, Bruce F. (1989). *Telling it again and again: repetition in literature and film*. Niwot, Colo.: University Press of Colorado

Kristeva, Julia (1995). *Smärtans sjukdom: Duras*. I *Stabat mater och andra texter*. 1. pocketutg. Stockholm: Natur och kultur

Stenwall, Åsa (2001). *Portföljen i skogen: kvinnor och modernitet i det sena 1900-talets finlandssvenska litteratur*. Esbo: Schildt

Thelander, Mats (1996). ”Upprepning och upprepning”. I *Samspel och variation / [redaktionskommitté: Mats Thelander (huvudred.) ; Lennart Elmevik ...]*. s. [455]-467

Tidskriftsartiklar

Franzén, Carin. (2009). ”Att komma utöver sig själv: Om upprepning hos Freud, Kierkegaard och Lacan”. *Aiolos*, vol. 14:36/37, s. 91-97

Österholm, Maria Margareta (2009). ”Docklaboratoriet: Vårt alternativa laboratorium som i frihet utvecklas där frihet finns. Om systrarna SannaMaria och Kari i Fagerholms ’Diva’”. *Tidskrift för litteraturvetenskap (1988)*. 2009:1, s. 49-59

Tidningsartiklar

von Born, Heidi (2005). ”Resan till Trakten är mödan värd”. [Elektronisk] *Svenska Dagbladet*, 4 februari. Tillgänglig: Retriever. [2011-11-18]

Bäckstedt, Eva (2005). ”Fagerholms glitterscen ingen idyll”. [Elektronisk] *Svenska Dagbladet*, 11 april. Tillgänglig: Retriever. [2011-11-18]

Lingebrandt, Ann (2005). ”Ett magiskt språkfyverkeri boken”. [Elektronisk] *Helsingborgs Dagblad*, 4 februari. Tillgänglig: Retriever. [2011-11-18]

Uppslagsverk

NE.se [Elektronisk]. (2000-). Malmö: Nationalencyklopedin. Tillgänglig: <http://www.ne.se> [2011-12-13]