



BLICK, RÖRELSE, RÖST
Festskrift till Cecilia Sjöholm

Å CECILIA SJÖHOLM

Denna festschrift sammanställdes under pandemiåret 2020 för att fira vår uppskattade kollega, Cecilia Sjöholm, professor i Estetik på Södertörns högskola, på hennes 60-årsdag den 8 mars 2021.

This festschrift was produced during the pandemic time of 2020 in order to celebrate our esteemed colleague Professor of Aesthetics, Cecilia Sjöholm, on her 60th birthday on March 8th 2021.

SÖDERTÖRN STUDIES IN ART HISTORY
AND AESTHETICS

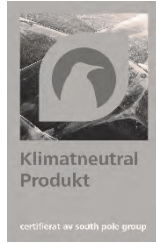
Serien är knuten till ämnena konstvetenskap och estetik vid Södertörns högskola. Den publicerar monografier, rapporter och antologier inom konstvetenskap och estetik. Syftet med serien är främst att offentliggöra aktuell och innovativ forskning inom dessa fält. Skrifterna publiceras på engelska eller svenska.

Omslagsbild: *Krakov, Krakov*, från utställningen *Spår av Ljus* 1990. Koreografi av Kristina Tingskog.
Fotografi: Helene Schmitz.

Blick, rörelse, röst
Festskrift till Cecilia Sjöholm

Redaktörer
Rebecka Katz Thor & Erik Wallrup

Södertörns högskola



Södertörns högskola
Biblioteket
SE-141 89 Huddinge

www.sh.se/publications

© Författarna och konstnärerna (*The Writers and Artists*)

Vi tackar konstnärerna för att vi fått återge deras bilder, när ingen © anges så innehas den av konstnären själv. (*We thank the artists for granting us the right to reproduce their images, when no other © is stated, it is held by the artists themselves.*)



Denna utgåva distribueras under Creative Commons-licens
Erkännande 3.0 Unported (CC BY 3.0)

Bildmaterialet ingår inte under Creative Commons-licens

Omslag: Jonathan Robson
Grafisk form: Per Lindblom & Jonathan Robson
Tryckt hos Elanders, Stockholm 2021

Södertörn Studies in Art History and Aesthetics 5

ISBN: 978-91-89109-43-8

Blickar och röster: Cecilia i rörelse

Att sammanställa en festskrift är som att följa en rörelse, en rörelse över tid, platser och sammanhang. I bidragen vi fått till denna festskrift tillägnad Cecilia Sjöholm möter vi ibland en Cecilia vi känner väl och ibland en Cecilia som hittills varit, för oss, okänd. En Cecilia i rörelse, intellektuellt och fysiskt – den dansande Cecilia är en återkommande bild. Cecilia står i mitten av Estetikens dansgolv, hon är figuren som cirkeln formas runt medan hon gör sina moves, men inte främst som den alla tittar på utan den som håller dansgolvet vid liv. Denna festskrift är därför en hyllning både till de 60 år som Cecilia har levt och till det arbete hon har lagt ned på Estetikämnets tillblivelse och fortlevnad.

Bland akademiker som spelar centrala roller för sina ämnen skulle man kunna skilja mellan kreatörer och förvaltare. Båda typerna är viktiga: kreatören som skapar ett nytt ämne (eller revolutionerar en verksamhet), förvaltaren som ser till att det som redan åstadkommits tas tillvara, stabiliseras och utvecklas (*status quo* innebär däremot utarmning). När Estetikämnet växte fram på Södertörns högskola i början av 2000-talet skedde det på en högskola där det fortfarande rådde ett slags nybygggarmentalitet. Ett Klondyke för akademiker. Det var innan högskolan helt tagit form, men också före den byråkratisering som blivit följderna av *new public management*-ideologin. Här kunde representanterna för Ekonomiämnet resa sig från ett möte i protest mot en diskussion där det hävdades att konstverk inte går att betrakta som blott varor.

Cecilia möter oss som nyanställd litteraturvetare, utlånad till estetikprogrammet i rollen som programsamordnare. Det var ett program där lärare från olika ämnen föreläste om sina specialiteter, men problemet var att det inte gick att bli anställd inom programmet, utan omvägen över en anställning inom ett ämne var nödvändig. Så småningom blev lösningen inrättandet av ämnet Estetik med Cecilia som *primus motor* under processens gång: den förste röraren och omröraren. Genom detta arbete tog ett unikt ämne form, en estetik som inte har någon motsvarighet i en svensk kontext.

Kreatören Cecilia gör sig ofta påmind. Det handlar om en öppenhet för möjligheter, även om de ligger utanför systemets ramar. Men också den goda förvaltaren Cecilia går att urskilja: hennes blick är klar när det gäller att säkra ämnets nivå och hon slår sig inte till ro med att ha ett antal goda medarbetare omkring sig som bekräftar den inriktning som åstadkommits – de måste bli

fler och täcka in nya områden. Ämnet måste finnas och verka i sin samtid, vilket återknyter till tidigare fria kollegiala projekt som "ICE (Institute for Contemporary Esthetics)". Detta säger också något om Cecilias praktik att på en gång vara verksam inom ämnet och akademien, en produktiv och framgångsrik forskare och en deltagare i en offentlig intellektuell debatt. Gränserna mellan det ena och det andra är inte rigida, vilket också avspeglas i ämnets undervisning.

Under sina studier följde Cecilia Kristevas och Irigarays seminarier i Paris, och senare åkte hon till DePaul University i Chicago, University of Minnesota och University of Essex och somrar tillbringades med fenomenologer i Siena, vilket visar på hennes vilja att finna ny kontexter, utmaningar och infallsvinklar. Cecilia nöjde sig inte med att ha doktorerat i litteraturvetenskap på en avhandling om det omedvetna hos Stagnelius, Ekelöf och Norén, utan hon disputerade också i filosofi vid Radbouduniversitetet i Nijmegen i Nederländerna. Dubbeldoktorer är ett speciellt släkte.

Spåren av denna utåtriktning märks i denna festskrift. Akademiska kollegor, föregångare och handledare från Tyskland, Holland, England och Frankrike har skrivit texter. Utåtriktning märks också i den breda krets som lämnat sina bidrag, förutom de strikt akademiska. Här finns koreografer, bildkonstnärer, författare, kritiker. Det är ingen tillfällighet att ett av de tematiska blocken heter "Rörelse", för Cecilia som kan tyckas så målmedveten är alltså samtidigt i ständig rörelse mellan skilda sammanhang. Alla tre teman knyter an både till det estetiska fältet i stort och till Cecilias intressen. Rörelsen finns såväl såsom en Arendtsk handling som i dansen. Blicken är central i det sensibla mötet med bildkonsten, med fotografiet och som seendets trop. Och till sist rösten som höjs i Antigones hävdande av sin rätt och i det psykoanalytiska talet och praktiken.

En Cecilia som saknas här är, förutom modern, kanske den skidande. Men eventuellt är inte bilden av skidåkandet en passande metafor: att snabbt och motståndslöst glida fram genom gnistrande landskap är inte något som kan sägas beskriva en (kvinnlig) akademikers praktik och teori. Samtidigt är stridandet, de långa, jämna tagen, just det som talar om den uthållighet, motståndskraft och framåtriktade vilja som krävs för att kunna vara en inspirerande, aktiv och produktiv forskare idag. Det är Cecilia.

Vi vill rikta ett stort tack till alla medverkande, som trots pandemins påfrestningar har producerat intressanta, roliga, personliga och oväntade bidrag till denna festskrift till Cecilia Sjöholm på hennes 60-årsdag den 8 mars 2021. Ett

varmt tack till Staffan Ericson och Sven-Olov Wallenstein för samtalen om Estetikämnets födelse på Södertörn, annars dold i en mytisk urtid. Helene Schmitz har mycket generöst låtit oss använda hennes vackra bilder till omslaget och Jonathan Robson har varit behjälplig med sättning och tryck – tusen tack för detta! Framför allt vill vi rikta ett enormt tack till vår fenomenala redaktionsassistent Néa Sedell, utan vars skarpa blick, noggrannhet och tålmodiga mailande denna bok inte skulle ha varit möjlig.

Rebecka Katz Thor och Erik Wallrup,
December 2020

Gazes and Voices: Cecilia in Motion

Compiling a Festschrift is like following a movement, a movement across time, places and contexts. In the contributions we have received for this Festschrift dedicated to Cecilia Sjöholm we sometimes encounter a familiar Cecilia and sometimes a Cecilia that has been unknown to us until now. A Cecilia in motion, intellectually and physically – a dancing Cecilia is a recurring image. Cecilia is at the centre of Aesthetics' dancefloor, she is the figure around whom the circle forms while she is breaking out her moves – not primarily the one everyone is looking at but definitely the one keeping the dancefloor alive. This Festschrift is a tribute to the sixty years of Cecilia's life, as well as her work towards the formation and continuity of the field of Aesthetics.

Academics who play a vital role in their fields can be divided into two types, creators and custodians. Both are important: the creator who establishes a new field (or revolutionises an institution) and the custodian who makes sure that what has already been achieved is harnessed, stabilised and developed (*status quo* on the other hand means impoverishment). When the field of Aesthetics developed at Södertörn University in the early 2000s, it occurred at an institution that still had a settler mentality. The Klondike of academics. It was before the university had fully taken shape, and before the rise of bureaucratisation that has been the result of the new public management ideology. Here representatives from the field of Economics could leave a meeting in protest against a discussion in which it was claimed that artworks cannot purely be seen as goods.

We encounter Cecilia here as a newly appointed literature lecturer, on loan to the Aesthetics programme in the role of coordinator. It was a programme in which teachers from different fields lectured on their specialisations, but the problem was that you couldn't be employed by the programme and instead had to be employed in a round-about way within a different field. Eventually the solution came as the establishment of the subject Aesthetics with Cecilia as the *primum movens* throughout the process: the unmoved mover and the re-activator. Through this work, a unique field of studies took shape, an aesthetics unparalleled in the Swedish context.

The creator Cecilia often rears her head. It's all about an openness to possibilities, even if they lay beyond the framework of the system. But the good custodian Cecilia is also in attendance: her vision is clear when it comes

to ensuring the quality of the subject and she doesn't rest in the knowledge that she has surrounded herself with a number of competent co-workers who reinforce the direction that has been achieved – there need to be more and they need to cover new areas of study. The subject matter has to exist and act in its present, which reconnects to earlier, freer collegial projects such as the “ICE (Institute for Contemporary Esthetics)”. This is also indicative of Cecilia's practice of being active within both the field and academia, a productive and successful researcher and a participant in the public intellectual debate. The boundaries between the one and the other are not rigid, which is also reflected in the teaching of the field.

During her studies, Cecilia closely followed Kristeva's and Irigaray's seminars in Paris, and later travelled to DePaul University in Chicago, the University of Minnesota and the University of Essex. Summers were spent with phenomenologists in Siena. This shows her drive to find new contexts, challenges and perspectives. Cecilia wasn't satisfied with getting her PhD in Literature with her dissertation on the unconscious in Stagnelius, Ekelöf and Norén. She also got her PhD in Philosophy from the Radboud University in Nijmegen, the Netherlands. Double-doctors are a special breed.

The traces of this outward-looking attitude can be easily discerned in this Festschrift. Academic colleagues, predecessors and supervisors from Germany, Holland, England and France have written texts. This looking outwards is also evident in the broad spectrum of people who have contributed, including choreographers, visual artists, writers and critics. It's no coincidence that one of the thematic blocks is called “Movement”, because Cecilia who seems so goal-oriented is at the same time also in constant motion between different contexts. All three topics are linked to both the field of Aesthetics as a whole and to Cecilia's interests. Movement is also found both as an Arendtesque act and in dance. The gaze is central in the sensual encounter with visual art, with photography and the trope of seeing. And, lastly, the voice which is raised in Antigone's demand for her rights and in the psychoanalytical language and practice.

A Cecilia that is missing here is, apart from the mother, perhaps the skier. However, the image of the skier is not exactly an appropriate metaphor: gliding forward quickly and without resistance through a sparkling landscape is not something that can be said to adequately describe the practice and theory of a (female) academic. At the same time, the drive forward, the long, even strides, is precisely the endurance, resilience and forward-looking momentum that is required in order to be an inspiring, active and productive researcher today. And Cecilia is just that.

We would like to extend our warmest thanks to all the contributors, who, despite the hardships of the pandemic, have produced interesting, funny, personal and unexpected contributions to this Festschrift for Cecilia Sjöholm on her sixtieth birthday on 8 March 2021. A hearty thanks also to Staffan Ericson and Sven-Olov Wallenstein for the conversations on the birth of Aesthetics at Södertörn, otherwise hidden in mystical prehistoric times. Helene Schmitz has generously allowed us to use her beautiful images for the cover and Jonathan Robson has helped us with the design and printing – many thanks! Most especially we would like to thank our phenomenal editorial assistant Néa Sedell, without whose sharp eye, meticulous attention to detail and patient e-mailing this book would never have seen the light of day.

Rebecka Katz Thor and Erik Wallrup,
December 2020

Innehåll

A Playlist Poem for Cecilia
NINA KATCHADOURIAN & SINA NAJAFI

19

Blick / Gaze

23

Bänken och delarna
CRISTINA CAPRIOLI

25

En annan Arendt
ULRIKA BJÖRK

31

Cecilia!
NINA LEKANDER

39

Dödsmasker, fotografier och sparat liv
HANS RUIN

43

En blick bortom seendets gränser
REBECKA KATZ THOR

51

An Essay on Liberation
Breaking Bad
CHRISTOPH MENKE

55

Vålnaden som modernitet i Stillers och Sjöströms
filmatiseringar av Selma Lagerlöf
CLAUDIA LINDÉN

67

”Se!”

Bild, blick och dröm i Stagnelius diktning
JAKOB STABERG

87

It’s not your father, it’s your mother
SIMON CRITCHLEY

95

Spår av Ljus
HELENE SCHMITZ
97

Rörelse / Movement
105

Till Cecilia; 4 danser
CECILIA ROOS
107

Tänkandets och materiens rörelser
Antoinette Deshoulières idyller som ekopoesi
CARIN FRANZÉN
109

Att dansa exilen
Gränser, motstånd, gränsöverskridanden
MÅRTEN SNICKARE
119

À Cecilia
JULIA KRISTEVA
127

Édouard Glissant som ekologins poet
CHARLOTTE BYDLER
131

Rörelse i konsten och statisk energi
DAN KARLHOLM
137

Att ”sätta något i rörelse”
Den poetiska frasen som kontext och begynnelse
ÅSA ARKETEG
147

Gestens materialitet
SVEN-OLOV WALLENSTEIN
153

The Instability of Structuralism
SAMO TOMŠIČ
161

Freud and traumatic neurosis
An unresolved debate?
PHILIPPE VAN HAUTE & HERMAN WESTERINK
171

Ghosts, fire and clouds / Hallucinations

PETER HAGDAHL

183

Röst / Voice

187

Det har jag inte (aldrig) tänkt på

ARIS FIORETOS

189

Dygdens röst

Tre läsningar och ett minne

ANNA-KARIN PALM

193

Att översätta ett suckande

En reflektion i samtal med Cecilia Sjöholms arbete

MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

201

Antigonenoteringar

ERIK WALLRUP

209

Att översätta en atmosfär

SARA ARRHENIUS

221

Den kusliga Antigone

CHARLOTTA WEIGELT

229

His Mistress's Voice

MLADEN DOLAR

237

The Perfect Brainstorm

BIGERT & BERGSTRÖM

245

Medverkande

249

A Playlist Poem for Cecilia

NINA KATCHADOURIAN & SINA NAJAFI



A Playlist Poem for Cecilia

PLAY



Filter

Download

TITLE	ARTIST	ALBUM	USER		
♥ Ode for Saint Cecilia's Day	Henry Purcell, ...	Music of Henry...	sinanajafi	5 days ago	3:20
♥ The Philosopher	John Cale	The Academy I...	sinanajafi	5 days ago	4:31
♥ Magnificent	Harlem Jazz G...	Echo - Stylish	sinanajafi	5 days ago	2:30
♥ Professor	EXPLICIT Jul	Rien 100 Rien	sinanajafi	5 days ago	3:01
♥ A Brilliant Mind	Study Music & ...	Study Music: C...	sinanajafi	5 days ago	2:16
♥ Brilliant Books	Classical Jazz f...	Music and Rea...	sinanajafi	5 days ago	2:01
♥ Julia	Michael John ...	Soft and Sacre...	sinanajafi	5 days ago	2:34
♥ Hannah	Ray LaMontagne	Trouble	sinanajafi	5 days ago	5:43
♥ Antigone	EXPLICIT Silla Dddictato...	Metamorfofi	sinanajafi	5 days ago	2:41
♥ Frère Jacques	La Reine des c...	Comptines pou...	sinanajafi	5 days ago	1:06
♥ Aesthetic	Jay Diggs	Aesthetic	sinanajafi	5 days ago	3:37
♥ Theory	Jarralonten	Theory	sinanajafi	5 days ago	4:06
♥ Psychoanalysis	Zbigniew Preis...	Trois Couleurs:...	sinanajafi	5 days ago	2:08
♥ Genius	Kings of Leon	Youth And You...	sinanajafi	5 days ago	2:49
♥ Haill Bright Cecilia	Henry Purcell, ...	A Purcell Colle...	sinanajafi	5 days ago	4:21
♥ Professor Finessor	EXPLICIT Bali Baby	Professor Fines...	sinanajafi	5 days ago	1:53
♥ Obviously Stylish	Denise Arellano	Walking Friends	sinanajafi	5 days ago	3:36
♥ Supremely Stylish	Tommy Fitzpat...	Power Moves	sinanajafi	5 days ago	2:29
♥ Allusively Stylish	Loura Sakiro	Sunset World	sinanajafi	5 days ago	3:23
♥ In Fact	Kang Hyeonjun	Seventeen (Ori...	sinanajafi	5 days ago	4:09
♥ Relentlessly Stylish	Nadinel Paynes	Lucky Music	sinanajafi	5 days ago	3:25
♥ Cecilia	Simon & Garfu...	Bridge Over Tr...	sinanajafi	5 days ago	2:55
♥ Also Known As	EXPLICIT Arzar, Sunman	Unmastered & ...	sinanajafi	5 days ago	3:41
♥ Professor Booty - Remaster...	EXPLICIT Beastie Boys	Check Your He...	sinanajafi	5 days ago	4:13
♥ Funny Honey	Renée Zellweg...	Chicago - Musi...	sinanajafi	5 days ago	3:39
♥ Crazy Mama	J.J. Cale	Naturally	sinanajafi	5 days ago	2:23
♥ Southern Girl	Erykah Badu, R...	Southern Girl	sinanajafi	5 days ago	3:12
♥ ¿Adónde Fue Cecilia?	Kany Garcia	Cualquier Dia	sinanajafi	5 days ago	4:10
♥ Stockholm	Conner Young ...	Cheyenne	sinanajafi	5 days ago	3:12
♥ Paris	Else	Paris	sinanajafi	5 days ago	3:30
♥ Berlin	Lou Reed	Lou Reed	sinanajafi	5 days ago	5:15
♥ London	EXPLICIT Kaash Paige	Teenage Fever	sinanajafi	5 days ago	2:48
♥ New York	EXPLICIT St. Vincent	MASSEDUCTL...	sinanajafi	5 days ago	2:35
♥ Everywhere	Fleetwood Mac	Greatest Hits	sinanajafi	5 days ago	3:43
♥ That's Cool	Alfonzo Black...	Sweet, Smooth...	sinanajafi	5 days ago	3:28
♥ Congratulations	EXPLICIT Post Malone, Q...	Stoney (Deluxe)	sinanajafi	5 days ago	3:40
♥ Friend So Dear	richard cannon	About Our Fat...	sinanajafi	5 days ago	3:47
♥ CELEBRATE	EXPLICIT Black Eyed Peas	TRANSLATION	sinanajafi	5 days ago	3:40
♥ You're Beautiful	The Worship In...	The Worship In...	sinanajafi	5 days ago	5:38
♥ All Our Love	Daryl Hall & Jo...	Whole Oats	sinanajafi	5 days ago	2:44
♥ Sina	Djavan	Luz	sinanajafi	5 days ago	5:32
♥ Nina	Crumb	Jinx	sinanajafi	5 days ago	3:20

Blick / Gaze

Bänken och delarna

CRISTINA CAPRIOLI

Vill du fira ett betydande tänkandeskrivande har du inget val. Det enda du kan överlämna är ett danspartitur utan notställ, ett som förblir liggandes då det varken vill eller förmår ta sig fram till sin bestämmelse.

Inledande ordlista

- HON aktiviteten som befattar sig med minimala skillnader
inte det minsta prekär
snarare ett kontinuum
utan saknad
därför sanningslös
alltid fler än hälften av två
redan mindre än ett
- BÄNKEN platsen där det betecknande, utan att behöva itu-delas (även när
[auto-tudelande) kan finfördela sina konturer,
och med det även alla de tendenser som konturerna håller samman,
[så att alla slags frågor kan framstå som
sinnessensibla erfarenheter
- VIKANDET det görandetänkandeskrivandetalande genom vilket det singulära
[prövar ett framträdande bortom kastrationens logik
genom mikroklogiska förskjutningar mellan en grammatik och en
[annan
via parallaktiska omvägar till indirekta beröringspunkter
till ett dansandeljudande som inte längre förmår förträngning eller
[lagring
där man kan hoppas på att sakerna ska kunna avgöras
- LJUBILDEN synfältet i form av återkommande ögonblick
den som består av ett seriellt tillbakavisande av fonematiska (militanta)
[förtecken
genom ett gemensamt utelämnandet av ramen (utan koreografi?)
därmed även i akt av en bristande hänsyn till den litterära strukturen

radera det ur sitt liv. Visste att en sådan *ljudbild*, omedelbar och oansvarig, triggjar en snabbverkande intensitet omöjlig att bli kvitt. Den liksom rusar in i näthinnan vari den rotar en tonalitet du slukas av men inte förmår. Detta tyckte hon lät som extremt betryggande och såg fram emot med spänning.

Alltså nervbanorna.

Hon visste att nervbanorna var avgörande.

De trådtunna som ser det läte som knappt andas.

Snudd vid vikandets fjärde ytterkant.

Inte vilket vikande som helst utan just det vikande som vid sin fjärde omgång sätter an en tvärvändning. Inte enbart i den kroppslighet vars konturer anger just den bilden, utan i hela det biokemiska kretslopp som styr dennas livsföring. Allt detta var hon mycket klar över. Att just den vändningen måste bli av, att den kunde bli av. I vilken tonart den skulle klinga visste hon däremot inte. Inte ännu i alla fall. Men det var inget problem. Det kunde hon öva sig fram till, tänkte hon.

Hon visste vad övning innebär, hade redan tränat det en hel del. Det var en liggande träning, en som gick av stapeln utan att först ta reda på hur. Orädd i överdriven självtillit. Försiktig på gränsen till osäker. Därför oförmögen till entydiga resultat men expert i sidospår. Till exempel, tonart oviss, övade hon på vart den skulle klinga. I relation till vad. I vem. Alltså drev hon sig till ett specifikt lösdrivande mot fortskridande delmål. Genom att uppmärksamma indirekta data och andra medryckningar. Via parallaktiska omvägar till indirekta beröringspunkter. Det var en sådan förinövad precision i det obestämda hon nu förlitade sig till.

Vet man inte vilken tonart får man ställa sig framför en bänk, menade hon bestämt.

Parkbänkar är särskilt lämpade, tillade hon och tog ett bestämt kliv mot just denna bänk.

Tillsynes strikt pragmatiska, organiserade för bruk och stöd för ryggradens böjningar kan parkbänkar besitta en poetisk potential som pekar ut över tillvarons mer prosaiska operationer. Dessutom är just denna bänk den sortens bänk man helst vill beskåda och inte besitta. Utsökt utformad, i galvaniserat, pulver-lackat stål. Redigt stabil i trippelsväng. Jämnrändig i böj, oregelbunden på håll. Elegant melodislinga i olydigt *groove*. Det är en vacker syn. Att se det vilda i det tama. Nästan så att man övertygas om livets mening.

Och medan hon dröjde vid den tanken föll hon för böjningarnas språkförbistringar varpå vikandet övergick till ett oredigt skrynklande och samtliga förutsättningar måste omprövas.

Omedelbart visste hon.

Klockslaget, platsen, vikandet, även *ljud*bilden var inget annat än lockbeten.

Det som egentligen stod på spel var *tonaliteten* som just nu tog sig själv på allvar.

En diffus tonalitet kräver nämligen ett snabbvirande lättsinne och en bildningens tröghet. *Quite an ordeal*. Men så får man syn på dansen. Ingen dans man ser på och stoppar undan, utan den dans man inte blir av med. Något högtidlig, inte det minsta pretentiös, definitivt dysfunktionell, oklart till vilken nytta, men med den enastående förmågan att framställa det hyperverkliga och därigenom att få hela rummet att relatera till det omedvetna och all dess okontrollerbara produktion av lust.

Nu, tänkte hon.

Nu skulle det dansas.

Nu kunde det röjas i intrigen och nya besked krävas.

Lyckoruset varande inte länge. Mitt i en omtvistad sväng insåg hon att omedelbar insikt inte var nog, att det tystlåtna omärkliga måste förmå mer. Visst blev det mycket sagt o gjort. Många deltog och fick med sig något. Aktuella problem konfronterades. Kritisk nerv fick alla att darra. Men just nu, i dagens vulgära omständighet, förstod hon, krävdes det ett vrålande. Tillräckligt mildt så att det inte togs på allvar. Så att hon slapp bli omedelbart nedtystad. Och samtidigt så magstarkt oåterkalleligt att inget kunde värja sig. Så att vrålet kunde antända medhörning. Det verkade rimligt, tyckte hon.

Men vad i bestod detta vrål? från vilken svalg skulle det utandas? från vilken position?

Frågorna var henne övermäktiga.

Hon, så finfördelad och instabil.

Som vore hon en luftburen fläck, en säck i upplösningstillstånd.

Just nu handlingsförlamad av ansvar. Och medan hon viftades bort med oförställt obehag, missade fotgängarna att just denna luftburna fläckighet var en utmärkt verktygslåda för de flesta. Likaså, att säcken i upplösningstillstånd

hon bestod av var ortens bästa växthus. Istället blev hon tagen för ett underlag, pålitlig som hon var. Några satte sig på henne. Som om hon vore underordnad. Och medan de flesta tog henne för givet, var det endast en som sade *god bless you*, flera gånger om, som vore hon oförmögen att höra. Hon som lyssnade så osjälviskt noggrant. Varje sin molekyl riktad mot *ljud*bilden.

Vad ska jag med det? tänkte hon. Fanns det överhuvudtaget något att göra?

Och vad har uppskattning med upprepad välsignelse att göra?

Är välsignelse så svår-fäst, att den måste upprepas? försökte hon fråga, men ingen verkade höra.

Har jag ingen röst? tänkte hon.

Nej det har du inte, svarade de i kör. Vem tror du att du är?

Frågan gjorde henne förbryllad, vad hade tro med henne att göra?

Hon, så finfördelad och instabil

Godlessly devoted

transkapabel

skrynklig ända in i mårgen

Det var nästan att hon glömde vikandet

Denna eviga distraktion, tänkte hon. Flera år av påtvingade medskyldiga sysslor. Vikandet förhalat på obestämd tid.

Men nu. Nu skulle fyr-delandet ta hand om den diffusa tonaliteten och släppa in den i blodomloppet.

Gränsfall till en vändning, självmant vid gränsen till ett sammanbrott, vek hon sig i oerhört utdragen takt. Om inte i rätt tonart, i ett påfallande hudlöst kontinuum. Fyrfaldigt sammanhållen.

Delarna började tala. En i taget utbrast de i ökat brus:

Här är en som vill dansa ensamt i uppmärksamhetens mittpunkt.

Kan jag få berätta den för er?

Är det tillåtet?

En annan Arendt

ULRIKA BJÖRK

1.

I ett metodologiskt förord till artikeln ”The Pariah and her Shadow: Hannah Arendt’s Biography of Rahel Varnhagen” argumenterar Seyla Benhabib mot två sätt att läsa texter av tänkare från det förflutna. Det första skulle på svenska kunna heta ”historistisk likgiltighet” (*historicist indifference*) och innebär att en text, tanke eller filosofi måste tolkas utifrån den kontext där den uppstod. Ansatsen låter rimlig men blir problematiskt när den kombineras med föreställningen att förståelsen av historiska texter med nödvändighet måste stänga ute den egna kontexten, så att varje fråga från vår tid betraktas som anakronistisk. Det andra sättet kunde på svenska kallas ”de efterkommandes självgoda dogmatism” (*the self-righteous dogmatism of the latecomers*) och betyder att förflutna texter och tänkare tolkas med antagandet att de svar vi redan har är de rätta, vilket i själva verket gör det meningslöst att försöka förstå dem. Den läsart Benhabib själv förespråkar vill både vara lyhörd för Arendts motiv och intressen och belysa dem utifrån en fråga som engagerar henne själv, nämligen ”kvinnofrågan” eller Arendts (frånvarande) feminism. Mer precist blir tolkningsuppgiften att röra sig ”från centrum till periferi”; till fotnoter, marginaler och mindre uppmärksammade texter för att finna spår av kvinnors närvaro. Således utgår hon inte från huvudverket *Människans villkor*, utan från biografien om Rahel Varnhagen, som intagit en mer undanskymd plats i den systematiska tolkningen av Arendts politiska filosofi.¹

¹ Seyla Benhabib, ”The Pariah and her Shadow: Hannah Arendt’s Biography of Rahel Varnhagen”, *Political Theory*, vol. 23, nr 1 (1995), 6–7.



Vera Fokina som Zobeïde i Ballets Russes produktion av *Schéhérazade* från år 1910. Fotograf okänd. © Wikimedia Commons.

I *Att se saker med Arendt: Konst, estetik, politik* rör sig Cecilia Sjöholm på ett liknande sätt från centrum till periferi när hon rekonstruerar den estetik hon menar finns i Arendts spridda reflektioner om estetisk erfarenhet och konst,

i såväl publicerade arbeten som anteckningar och brev.² Oavsett om reflektionerna gäller bildkonst, litteratur eller film handlar de om konstens förmåga att beröra och väcka vårt engagemang i världen. Arendts estetik blir med Sjöholms blick en bortglömd del av hennes politiska ontologi genom att den utforskar de sinnliga aspekterna av pluraliteten, den livsvärld som enligt Arendt på en gång möjliggör det enskildas framträdande och har det enskilda framträdandet som villkor. Mot slutet av bokens andra kapitel, som behandlar konstverket, riktar Sjöholm blicken mot berättandet. Här bildar *Människans villkor* en horisont genom att berättandet i likhet med handlandet kännetecknas av oförutsägbarhet. ”Arendts förkärlek för berättelser inbegriper [...] en idé om radikal kontingens”, som Sjöholm skriver.³ Kreativitet befinner sig nära spontanitet. För att visa det vänder hon sig till författare som Arendt själv läste och som motsatte sig förenklande tolkningar, exempelvis utifrån psykologi, identitet eller ett ”inre” liv. Den mest utförliga tolkningen ägnas åt Franz Kafkas sätt att, genom sina narrativ, teckna skisser som gestaltar strukturen hos det verkliga och på så sätt ställer oss inför ”tankehändelser” och modeller för omdömet.⁴ Men Sjöholm nämner också Karen Blixens noveller, fabler och sagor som, likt Kafkas skisser, befriar från social identitet (inte minst Blixens egen), och låter handlande individer framträda. Som en variation på den sjöholmska/arendtska tanken om berättandets radikala kontingens ska jag här upprepa rörelsen från centrum till periferi och förflytta mig från *Människans villkor* till Arendts tolkning av Blixens ”estetik” i en recension hon skrev för *The New Yorker* 1968 av Parmenia Miguels biografi *Titania: The Biography of Isak Dinesen*.⁵ Denna estetik tycks bekräfta tanken att om berättelsen är oförutsägbar är det för att handlandet och livet självt är oförutsägbart.

2.

I *Människans villkor* förstår Arendt berättandet i relation till människans ändlighet, det vill säga villkoret att mänskliga liv börjar och slutar.⁶ Hennes ingång är den grekiska mytologin, där människor framträder mot bakgrund

² Cecilia Sjöholm, *Att se saker med Arendt: Konst, estetik, politik* (Göteborg: Daidalos, 2020).

³ Sjöholm, *Att se saker med Arendt*, 96.

⁴ Sjöholm, *Att se saker med Arendt*, 108–109.

⁵ Recensionen gavs sedan ut i samlingen *Men in Dark Times*, som är den text jag citerar här.

⁶ Denna tolkning av ändligheten hos Arendt utvecklar Cornelia Svensson i sin kandidatuppsats ”Det ändliga livets villkor: Om Arendts förståelse av nativitet och pluralitet” (2020), handledad av Marcia Sá Cavalcante Schuback. Uppsatsen har inspirerat min ingång här.

av ”naturens evigt fortbestående liv och under en himmel tillhörande från död och åldrande förskonade gudar”.⁷ Det mänskliga livet utmärker sig som en linjär rörelse i ett annars cykliskt universum. Människor existerar således inte uteslutande som ”exemplar av en art, vars odödlighet garanteras av fortplantningen”.⁸ Mänsklig ändlighet betyder att det enskilda livet (*bios*), med en urskiljbar levnadshistoria från födelse till död, uppstår från det biologiska livet (*zoe*). Medan varje enskilt liv levs som en ”verklig” berättelse, menar Arendt vidare, kan det slutligen också berättas som en ”fiktiv” berättelse med en början och ett slut, och bildar på så sätt det förpolitiska och förhistoriska villkoret för ”mänsklighetens historia”, vars början och slut för oss är okända.⁹

Livsberättelser och berättandet intar en central plats i kapitlet om handlandet i *Människans villkor*, den aktivitet som, vid sidan av talet, uppenbarar människans enskildhet. ”Med ord och handling”, skriver Arendt, ”infogar vi oss i människornas värld” och ”[d]etta inträde är som en andra födelse genom vilken vi bekräftar det faktum att vi är födda och så att säga tar på oss ansvaret för det”.¹⁰ Hennes ontologiska beskrivning inbegriper två grundläggande villkor för mänsklig existens och därmed för de berättelser vi lever. Det första är pluralitetens villkor, enligt vilket människor bara kan framträda som unika varelser i en mångfald av ”enskilda likar”. Pluralitet är ”en mångfald med den paradoxala egenskapen att varje ingående del är unik i sitt slag.”¹¹ Det andra villkoret är natalitet, som innebär att människan föds in i världen som en ”nykomling” eller begynnelse. Arendt utgår från Augustinus tolkning av skapelseberättelsen, där begynnelsen (*initium*) är inneboende i varje människas födelse som förmågan att genom initiativ ge sig tillkänna i världen.

Två år innan *Människans villkor* kom ut 1958 fullbordade Arendt sin biografi över den berlinska salongsvärdinnan Rahel Varnhagen, född Levin, som levde i slutet av sjuttonhundratalet. Större delen av biografien skrev Arendt tjugo år tidigare, då hon själv befann sig i 1930-talets Berlin. I biografins förord kommenterar hon sin narrativa metod, i synnerhet försöket att gestalta historien om Rahels liv ”som hon själv hade kunnat berätta den”, snarare än att skriva en biografi ”om Rahel”.¹² Medan det senare tillväga-

⁷ Hannah Arendt, *Människans villkor: Vita activa*, övers. Joachim Retzlaff (Göteborg: Daidalos, 1988), 46.

⁸ Arendt, *Människans villkor*, 46.

⁹ Arendt, *Människans villkor*, 193.

¹⁰ Arendt, *Människans villkor*, 239.

¹¹ Arendt, *Människans villkor*, 238.

¹² Hannah Arendt, *Rahel Varnhagen: The Life of a Jewess* (Baltimore: The John Hopkins UP, 1997), 81.

gångssättet skulle inbegripa psykologiska och historiska tolkningar och kategorier påförda ”utifrån”, hävdar Arendt, följer hennes egen berättelse den princip som vägledde Rahels sätt att leva. Liksom Rahel ville vara sann mot den egna erfarenheten, och låta livet tala genom sina brev och dagböcker, vill Arendt följa Rahels självbiografiska reflektioner så nära som möjligt, utan att fälla omdömen från någon högre utsiktspunkt, eller förse henne med ett fiktivt öde utgående från iakttagelser hon själv var oförmögen att göra ”inifrån” det egna livet.¹³ Biografien över Rahel Varnhagen föregriper därmed den åtskillnad Arendt inför mellan ”verkliga” och ”fiktiva” berättelser i *Människans villkor*. Samtidigt rymmer biografien en kritik av vad Arendt kallar Rahels ”romantiska missuppfattning” och förstår som föresatsen att leva som om livet vore ett konstverk. Vi skulle lika gärna kunna säga ”berättelse” eller given form. Om vi följer Arendt i förordet tycks missuppfattningen bestå i ett avvisande av kontingens, eller i att gestalta det oförutsägbara livet i enlighet med en ”fiktiv” historia.

3.

Hur skiljer sig fiktionen som romantiskt konstverk från fiktionen som upplåtandet av det enskilda? För att svara på det ska jag bokstavligen söka mig till textens marginaler och till den bevingade epigraf som inleder kapitlet om handlandet i *Människans villkor*. Här citerar Arendt Dinesen/Blixen, som har sagt att ”[a]lla sorger kan bäras om man sätter in dem i en historia eller berättar en historia om dem”.¹⁴ Samma ord, hämtade från en intervju med Blixen i *The New York Review of Books* 1957, återkommer i Arendts recension av Miguel’s biografi från 1968. Recensionen skisserar huvuddragen i Blixens syn på berättandet.

”Jag är ingen romanförfattare, inte ens en författare; jag är en berättare”, säger Blixen själv i tidningsintervjun. Vad som intresserade henne, får vi veta i Arendts text, var berättelsen och sättet den kan förmedlas.¹⁵ Berättandets estetik vilar hos Blixen på *mimesis*; att berätta är att upprepa ett skeende i fantasin. Ingången påminner om, eller bär kanske snarare spår av, Arendts åtskillnad mellan ”verkliga” och ”fiktiva” berättelser i *Människans villkor*. Enligt Blixen är världen ”full av berättelser” och händelser som väntar på att

¹³ Arendt, *Rahel Varnhagen*, 81–83.

¹⁴ Karen Blixen i en intervju av Bent Mohn i *The New York Times Book Review* (3 november 1957). Jfr Arendt, *Människans villkor*, 175.

¹⁵ Hannah Arendt, ”Isak Dinesen 1885–1963”, *Men in Dark Times* (New York: Harcourt Brace & Co., 1968), 97.

berättas och skälet till att de förblir oförmedlade är ”bristen på fantasi” och tålmod. Den som vill berätta väl behöver kunna föreställa sig det skedda och ge berättandet tid.¹⁶ Att på detta sätt upprepa livet i fantasin skiljer sig från att skapa fiktion genom att berättelserna inte är godtyckliga eller ”kontingenta” i förhållandet till det levda. Berättandet hos Blixen innebär tvärtom en särskild lojalitet med det som sker; ett instämmande i vad livet ger, vad det än må vara.

Den försonande inställningen kan illustreras med Blixens egen levnads-historia. Hennes berättande uppstod inte ur något beslut att bli författare utan, kunde man säga, ur livets egen kontigens. Likt en Scheherazade berättande hon för att förmå sin rastlöse älskare, äventyraren Denys Finch-Hatton, att stanna, natt efter natt, i hennes hus på den afrikanska kaffeplantagen. Det ligger nära till hands att tolka Blixens fortsatta berättande terapeutiskt. Enligt en sådan läsart skulle berättandet, efter återkomsten till barndomshemmet i Rungstedlund, vara ett sätt att sörja förlusten av Finch-Hatton, som slutligen omkom i en flygolycka. Som Sjöholm antyder i en kommentar till epigrafen i *Människans villkor* vore det emellertid en psykologisk missuppfattning. ”Berättelser”, skriver hon, ”har makten att låta handlande individer träda fram, därför är också berättelser det som ger handlandet mening.”¹⁷ Blixens fortsatta citat i *The New York Reveiw of Books* är här belysande. Hon utvecklar tanken att allt kan bäras genom att sättas in i en historia med tillägget att livets ”förklaring” ligger i dess ”melodi” eller ”mönster”. Mönstret kan framträda först då det enskilda sätts in i en större helhet. Som Arendt skriver hade berättelser förvisso ”räddat [Dinesens] kärlek, och berättelser räddade hennes liv efter att katastrofen inträffat”.¹⁸ I samma passage framstår det dock som om denna andra räddning ska tolkas i termer av försoning. Blixens berättande ”upplåter en mening i vad som annars skulle vara en outhärdlig räckta händelser”. På så sätt lämnar berättelsen inte det skedda bakom sig, utan förblir lojal med det större mönster eller ”öde” som händelsen fogar in sig i, och som bara kan framträda genom att berättas.

Öde i den här bemärkelsen innebär återigen inte förverkligandet av en fiktion. Istället är det fiktionen som i slutändan ska vara lojal mot verkligheten som levd. Som Walter Benjamin framhåller i ”The Storyteller” (*Der Erzähler*) står ”sagoberättaren”, till skillnad från romanförfattaren, i en sär-

¹⁶ Arendt, ”Isak Dinesen 1885–1963”, 97.

¹⁷ Sjöholm, *Att se saker med Arendt*, 111.

¹⁸ Arendt, ”Isak Dinesen 1885–1963”, 104.

skild relation till erfarenheten.¹⁹ Denna utdöende gestalt ingår i en tradition av muntligt diktande, där det berättade även blir till erfarenhet hos dem som lyssnar. Lojaliteten med erfarenheten är en grundtanke också i Blixens estetik. Berättandet gör det möjligt att ”så sammanfalla med ödet att ingen skulle förmå skilja dansaren från dansen”, citerar Arendt, och berättandet blir ”den enda strävan värdig det faktum att livet är oss givet”.²⁰

I marginalen av den stora berättelsen i *Människans villkor* möter vi inte en radikalt annan Arendt, men ett lågmält efterord som bekräftar tanken att berättandet, genom fantasins inkännande med det givna, kan få enskildheten och dess säregna mönster att framträda.

¹⁹ Walter Benjamin, ”The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov,” *The Storyteller: Essays* (New York: NYRB, 2019).

²⁰ Arendt, ”Isak Dinesen 1885–1963”, 104.

Cecilia!

NINA LEKANDER

Det faller mig i minnet att jag beundrade dig hårt, svårt och länge redan när du skrev i *Aftonbladet* på åttiotalet. Var det väl? Javisst, allt var nu och då på åttiotalet. När jag så fick träffa dig livs levande – och Sara Arrhenius – på vad vi skulle kunna kalla tillställningar ... då och där fanns något fördomsfritt, eller vad vi kunde se som perverst: intellektuell skärpa parad med känslomässigt dränage. Denna bortledning av önskad vätska från sår tror och hoppas jag att du nu har hanterat med ett hannaharendtskt mod, descartianskt humör och städse stilsäker klädsmak.

Ensam och pervers, tillsammans med ovan nämnda Arrhenius från 1995 gjorde stort intryck på mig. Förvände varsamt syn, känsla och tanke. Fick mig att minnas min öländska mormor Gertruds favoritkusin Hartvig Kusoffsky (1904–1963). Han var ingalunda ensam, men säkert sexuellt förvänd. Balett- och teaterkritiker i *Stockholms Dagblad* och *Aftonbladet*, samarbetspartner till Karl Gerhard och vän med Zarah Leander.

Hartvig skrev mängder med mer eller mindre retsamma och/eller smickrande verser och sånger till släkt och vänner. Jag har nu snott och rirajtat en av honom komponerad namnsdagssonett riktad till mormor. Här så en lämpligt förvrängd sonett till din ära, följd av en notis om metriken som nog tål att repeteras. Oavsett mottagarens ålder och århundrade. Ja må du leva:

Födelsedagssonett

till Cecilia Sjöholm

å bemärkelsedagen den 8 mars 2021

mödosamt ihopskriven till belysande av dennas täckhet, behag och övriga märkliga förtjänster av dennas bara obetydligt lite äldre kamrat Nina.

Cecilia, rotäkta ros, vars lena turturkinder	a
än purpurprunkar skönt, än antar marmorns färg,	b
vars ögonglober ler i azur, kol och ärg,	b
vars tandrad har ett sken som av briljanter tinder	a

I sanning, vad jag ser, så finns det intet hinder	a
att gratta även din gemål (i detta estetikens snärj)	b
ty uti dig han har all jordisk fågrings mærg.	b
Du honom liksom mig förtrollar svårt och binder.	a
Den charmfyllda esprin, den smarta elegansen	c
såväl i hållning, koaffyr som toalett,	d
ja, hela din person från hjässan ner till svansen	c
gör att var mansperson det känner ganska hett,	d
när han dig skådar an. O väna madame Cilla,	e
hur många hjärtan har du inte fått att trilla!	e

Sonetten är en specialrimmad jambisk versform som består av två fyraradiga, kiastiskt rimmande strofer och två treradiga där rimflätningen kan växla. Takterna ska vara fem, men raderna kan också bli sextaktiga.

Det bör också göras en ”volta”, en tematisk eller stämningmässig vändpunkt mellan de första åtta versraderna (oktaven) och de sex sista (sextetten). Så sker inte i Hartvigs ursprungsdikt, ej heller i min och för den delen inte alltid hos självaste Shakespeare. Kusoffsky har också, som många andra, tagit sig friheter med rimflätningen. Han kör traditionellt abba abba varpå följer de mer elastiska cdc och dee – i stället för det striktare paret cde cde.

Shakespeare utövade ett mildt våld på den sonettform med provensalskt ursprung som sedan populariserades med Petrarcas kärlekssonetter på 1300-talet. Han använde inte som Petrarca enbart kvinnliga rim, utan även manliga. Dessutom knödde han ihop de 14 raderna så han fick tre korsrimmande strofer, kompletterade med ett avslutande radpar. Rimflätan kunde då bli det gruppsexliknande ababcdcdefefgg.

I 1600-talets Sverige kallade man ofta sonetterna för klingdikter. Georg Stiernhielm lär ha varit först. Han följdes av Skogekär Bergbo, och jag föredrar faktiskt hans kärlekssonetter framför Stiernhielms:

Dig vill jag älska än i alla mina dagar
och haver haft dig kär, från det jag dig först såg;
ej skönare eller rik, ej högre eller låg,
sig vara vem det vill, mig någon mer behagar.

Får jag ej Venerids gunst, om Gud så äntelig lagar,
så älskar jag likväl fast jag ej älskad är.

Du äst allena min, allen ästu mig kär.
Ty skiljas vi ej åt, till dess oss död försvagar.

Och den, evem det är, åt vem du är beskärd,
tag kärlek utav mig! Jag vill den med dig dela,
om jag för ringa är och du nu mera värd.

Om honom ingenting! Må ej hans kärlek fela!
Men feltes kärlek, tänk på mig ännu som brinner,
tänk att du ingen ann, som älskar mera, finner.

Venerid syftar inte på könssjukdomar utan på kärleksgudinnan Venus, för antikens greker Afrodite. Den sköna kvinnokropp som föddes ur havet, stående i den förmodat könlösa Venusmusslans (av familjen *Veneridae*) skal på Botticellis berömda målning. Det tänkte sig till och med Aristoteles. Den vackert veckade och buktande musslan förknippades också med den gudomliga naveln och kunde med en smula fantasi även representera kvinnans vulva. Man må tänka, man måste undra och fråga sig – eller dig.

Från tankens vulva är inte steget långt till völvan, det fornnordiska ordet för spåkvinna eller sierska – eller helt enkelt ”hon som ser”.

Det gör ju Cecilia.

Dödsmasker, fotografier och sparat liv

HANS RUIN

År 1926 publicerade den tyske konsthistorikern Georg Benckard en omfattande och påkostad bok med fotografier av ett hundratal dödsmasker som han lokaliserat i olika arkiv och samlingar. Boken med titeln *Das ewige Antlitz – "Det eviga ansiktet"* – blev omedelbart en sensation, särskilt i konstnärliga och intellektuella kretsar. Canetti skrev i sina dagböcker om det starka intryck den gjort på honom. Heidegger nämner den i en av sina föreläsningar. Den första engelska versionen (som följdes av flera) publicerades på Virginia och Leonard Woolfs förlag Hogarth Press. Dessa kusliga föremål fångade tidens fascination.

I en artikel från härom året argumenterar Michelle Henning att boken också inspirerade tidens modedefotografi, särskilt Sinclair Bulls ikoniska "floating face"-bilder av Garbo från 1929.¹ Utifrån Canettis reflektioner pekar hon också på hur den kom att påverka den teoretiska diskussionen kring fotografiet och dess ontologiska status. Det är något som antyds hos Kracauer och Benjamin och som utvecklas framför allt i George Bazins inflytelserika essä från 1947 "Den fotografiska bildens ontologi".² När Roland Barthes skriver sin essä om Garbo 1955 talar han om hur hennes ansikte i porträttet liksom svävar mellan liv och död som en dödsmask. Henning citerar också en berömd formulering från Susan Sontags *On Photography*, om hur fotografiet är ett spår, som skurits ut ur verkligheten som "ett fotavtryck eller en dödsmask". Samma tanke återkommer hos Rosalind Krauss, som jämför fotografiet med handavtryck och dödsmasker. I boken *Au fond des images*, talar Jean-Luc Nancy om "fotografiet självt, som en dödsmask, den ögonblickliga och alltid påbörjade bilden, som en avgjutning av närvaro som försvinner in i frånvaro".³

I en artikel från *Journal of Visual Studies* om Jean-Luc Nancy som fototeoretiker, kommenterar Louis Kaplan denna passage med att "Nancy lägger

¹ Michelle Henning, "The Floating Face: Garbo, Photography, and Death Masks", *Photographies*, vol. 10:2 (2017): 157–178.

² André Bazin, "L'ontologie de l'image photographique", i *Qu'est-ce que le cinéma* (Paris: Ed. du Cerf, 1958): 11–19.

³ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images* (Paris: Galilée, 2003).

här sin röst till kören av bildteoretiker (från Bazin till Sontag) som har tänkt över fotografiet och dess vara i världen i termer av dödsmasken”.⁴ Men vari består då egentligen denna fascination inför dödsmasken? Hur kommer det sig att tongivande fototeoretiker ständigt tycks återvända till denna liknelse i sökandet efter fotografiets ontologiska väsen?

Benkards inflytelserika bok inleds med en essä om praktiken att göra gipsavgjutningar av prominenta döda personers ansikten. Han menar att masken fångar vårt intresse just på grund av att den tycks hålla kvar den sista resten av själslig existens, innan förstörelsen ohjälpligt sätter in. Men i denna egenskap pekar den också mot det okända efterlivet, som en hemlig tröskel mot en annan värld. Den är skrämmande genom att den tycks rymma *den sista bilden* i form av ett eviggjort ansikte som därmed både beseglar och över-skrider döden. Men viktigare än Benkards egen trevande ansats till en döds-maskens fenomenologi är hans historiska efterforskningar kring föremålen som sådana vilket låter oss situera dem inom ramen för en estetisk sensibilitet i förvandling.

Vi tänker oss gärna att gjutandet av masker av de dödas ansikten strax efter dödsögonblicket som en arkaisk praktik. Men om vi ser till den egyptiska kulturen med dess teknologiska besatthet vid bevarandet av den döda kroppen så hade inte dödsmasken någon särskild betydelse. Vad de egyptiska dödshantverkarna eftersträvade var att förvandla det levande ansiktet till något stabilt och evigt, genom en porträttlik kroppsskulptur. Också i de senegyptiska kistporträtten var ansiktet en idealiserad bild av människan som levande, inte som död. Hos romarna förekom visserligen masker i vax av de döda, men det var för att användas i minnesritualer där dockor och skulpturer av bortgångna anförvanter skulle levandegöras. I det kristna Europa återupptogs denna praktik under tidig renässans i Italien, Frankrike och England, men då i första hand för att skapa modeller som i sin tur kunde användas som underlag för att tillverka skulpturer för kungliga begravningsprocessioner och ritualer. Den ursprungliga avgjutningen, masken i sig, hade inte en egen betydelse som något slags autentisk rest av den bortgångne. Det är i själva verket först med den sekulära upplysningsperioden som döds-masken förvandlas från att bara utgöra ett underlag för något annat till ett föremål för vördnad och fascination i egen rätt. Och då är det inte som ett bruk bland kungar och aristokrater, utan bland intellektuella. Den första

⁴ Louis Kaplan, ”Photograph/Death Mask: Jean Luc Nancy’s Recasting of the Photographic Image”, *Journal of Visual Culture*, vol. 9:1 (2010): 45–62.

dödsmasken i denna moderna gestalt var enligt Benkard den som görs av Lessing efter hans död den 15 februari 1781.

Detta historiska faktum inbjuder oss till att historisera vår egen blick och förväntningshorisont och det begär som besjalar den. Det låter oss ställa frågan vad det egentligen är vi ser och eftersträvar i dessa masker. Det öppnar en fråga om på vilket sätt maskens meningseffekt är knuten till en specifikt modern sekulär förståelse av ändlighet, tid och historia, ja kanske till visualitetens egen historicitet? Istället för att blott utgöra en arkaisk rest i nuet tycks masken peka mot ett moment i bildskapandets historia som sträcker sig från det sena sjuttonhundratalet in i nittonhundratalet, under vilken denna artefakt blir ett fokus för teknisk, konstnärlig, estetiskt-filosofisk fascination inte minst bland ledande intellektuella, från Lessing, över Nietzsche fram till Sontag, vars dödsporträtt tagna av Anne Leibowitz också blivit moderna ikoner. Snarare än att följa de kanoniska fototeoretikernas återkommande infogning av fotografiet i en förment evig dödsmaskkultur borde frågan ställas om inte det sena sjuttonhundratalets fascination inför dödsmasken sammanfaller med och intellektuellt snarare föregriper fotografiets framväxt från denna tid framåt.

Den tekniska strävan att skapa bilder som kan stabilisera ljusets effekter på silveremulsion har sin upprinnelse i den konstnärliga användningen av *camera obscura*, liksom av skuggbilder och andra tekniker för att åstadkomma mekaniska verklighetsrepresentationer. Utforskandet av silvrets länge kända ljuskänslighet i detta syfte börjar på allvar först under andra hälften av sjuttonhundratalet. Utmaningen blir att hålla kvar ett avgränsat intryck genom att hitta ett sätt att ”fixera” en ögonblicklig exponering. Samma år som Daguerre patenterar sin uppfinning presenterar John Herschel sin artikel för Royal Academy 1839 där han myntar begreppet *photography* – en greciserande neologism för ”ljusskrift” – för den teknik han själv experimenterat med. Dessa innovationer och deras begreppsliga bestämning sker alltså parallellt med att dödsmasken etableras som ett inslag i en modern upplyst minneskultur.

I essä om Nancy och hans användning av dödsmask-liknelsen påpekar Kaplan att medan de flesta äldre bildteoretiker är kvar i en ”indexikal” förståelse av fotografiet som grundar sig på en ”representations-logik” så skulle Nancy snarare inbjuda oss att betrakta fotografiet som något som inbegriper både framställning och utsatthet i ett. I anknytning till både Blanchot och Heidegger talar han om den fotografiska bilden som en ”neutral dubblering” i vilken den omedelbara kopplingen till världen på samma gång etableras och ointetgörs. På så vis förflyttas fotografiet från sin rena indexikalitet till

också ett tecken för utsatthet. Denna omväg låter Kaplan glömma sitt eget tidigare ironiska avfärdande av föregångarnas upptagenhet vid dödsmasken. Istället faller han själv till sist in i kören: "the (photographic) imaging originates in (the mask of) death".⁵ Men bakom denna reträtt ligger nu tanken att grunden för varje avbildning är bildens själva omöjlighet, genom självframställningens och närvarons ofrånkomliga död. Det leder honom till att konstatera, att "the photographic image would come to supplant the death mask and take up both its function and the same warped temporal structure, exposing mortality and finitude ("by now passed away") while surviving and living on" (ibid.).

I sin artikel antyder Kaplan att det finns en likhet mellan Nancys beskrivning av den fotografiska bilden och Derridas *hauntologie*, hemsökelse- eller gengångar-logik, men det är inte något som han utvecklar. Han nämner inte heller den text där Derrida själv skisserar en fotografiets fenomenologi. Det är en liten bok som består av fyrtio filosofiska ekfraser till bilder av den fransk-grekiske fotografen Jean-Francois Bonhomme från 1994.⁶ Det är en vacker och fragmentarisk bok, som knyter samman Bonhombres bilder från Aten under femtio- och sextioalet med Derridas egen resa till Aten i början av nittioalet. Det växer ut till en reflektion över den fotografiska bildens egenart inom ramen för en erfarenhet av död, sorg och en vilja att dröja kvar.

Texten hålls samman av en fras som upprepas som en hymnisk refräng: *nous nous devons à la mort*, "vi är skyldiga oss döden". Han återkallar olika sätt på vilket det ändliga livet levs som en trohet mot döden och sin egen ändlighet. När vi betraktar en bild så betraktar vi närvaron av någon som vill hålla sig kvar (i detta fall fotografen). Någon har lämnat sig själv som ett arv till en okänd framtid. Men i fallet med fotografiet så sker detta genom ett slags automatism, bakom vilket det inte finns någon agent. Ljusskriften handlar ju om att låta den känsliga ytan beröras, för att på så vis tillåta vad Derrida kallar en *dispositive-rétard* eller en *rétard automatique*, en automatisk fördröjning, som också sägs vittna om det tekniska som sådant. När det gäller förhållandet till och förpliktelsen mot de döda, är det inget som behöver invänta gravstenen eller inskriptionen. Det mest levande vittnar också om detta i det ögonblick då de fångas på bild. Att ta en bild är att bevara ett ögonblick, vilket varje gång också innebär att överlämna sig till sin död.

I texten djupaste spekulativa vändning låter Derrida förstå att detta sörjande, sparande, uppfinnande och skapande subjekt alltid redan har kallats

⁵ Ibid., 52.

⁶ Jacques Derrida, *Demeure, Athènes: Photographies de Jean-François Bonhomme* (Paris: Galilée, 2009). I Frankrike kom den ut postumt 2009 efter att först ha publicerades i en tvåspråkig utgåva i Aten 1994.

fram av en struktur som föregår dess medvetna form. Det är som om det fotografiska redan har strukturerat vår blick från början, då vi betraktar ett levande ögonblick för att hålla kvar och minnas det, inför dess förstörelse. När kameran fångar och hejdar ljuset, så överlämnar den också detta ljus till mörkret. På så vis utmynnar också Derridas experimentella reflektioner i något som antar formen av en trans-historisk bestämning av fotografiets väsen, genom att knyta det till ett avlägset förflutet och försök att bemästra livets flyktighet genom att försegla det i permanens.

Inom ramen för de filosofiska kommentarerna till Bonhombres bilder nämner Derrida bara Barthes i förbifarten. Men det finns en annan och tidigare text där den femton år äldre kollegan står i centrum, nämligen det minnestal som Derrida håller efter dennes förtida död 1981.⁷ Bland alla de vackra och gripande minnestal som han skulle komma att hålla över vänner och kolleger under de följande decennierna, till de Man, Foucault, Levinas, Gadamer, med flera, var detta det första som fick formen av en publicerad text. Inledningsvis låter han förstå att han är obekvämd med denna form och detta slags tilltal. För vad betyder det, frågar han sig, att rikta sig till någon som inte längre är där? Hur kan vi tala med den andre när denne inte längre svarar? Han skulle senare upprepa samma fråga i minnestalet till de Man tre år senare. Men i talet till Barthes är det uttryckligen i anknytning till de fotografier om vilka Barthes själv talat så ofta, i synnerhet i *Det ljusa rummet*. Hos Derrida växer dess åkallan av fotografiets *punctum* till en allmän hermeneutisk-existentiell tanke om det enskilda och den enskilde, till detta löfte som är knutet till den andra människans unicitet som också pekar mot en erfarenhet att nås och träffas av henne.

I mötet med den enskilda andra, kan vi också föreställa oss själva som sådana enskildheter inför en kommande framtid. Det som träffar oss i en sådan erfarenhet, genom skrift, tal och genom fotografiets exemplariska medium, är det möjliga mötet med något som bebor mediet och som samtidigt överskrider det, genom min förmedling. Det är, som han skriver, "supplementets spöklika kraft", eller den "olokaliserbara plats som ger upphov till det spektrala", något som redan Barthes själv hade talat om som fotografiets "spektrum" så som "de dödas återkomst". Denna andra som når mig är inte där och är ändå där, är inte i mig och ändå i mig. Det är, skriver han, begreppet om det andra i det samma, förloppets punktum, den döda helt andra som lever i mig.

⁷ Jacques Derrida, "Roland Barthes (1915–80)", i *The Works of mourning*, red. P.-A. Brault och M. Naas (Chicago: Chicago University Press, 2001), 31–68.

För såväl Freud som för Torok och Abraham utgör denna föreställning om den andres kvardröjande i självet ett patologiskt tillstånd. Det är tecknet på en ofullbordad sorgprocess. För Derrida, vars tankar kring fantomen och kryptan hämtat mycket från dem alla, handlade det ändå till sist om en erfarenhet som vi inte ska tro oss kunna slutgiltigt dialektiskt bemästra. När han ska sätta ord på denna märkliga dubblering av den andre återvänder han till den fotografiska bilden, som här förvandlas till en exemplarisk konkretisering av ”de dödas återkomst” som också ett ”havande-varit”. Det var den term Heidegger hade använt i *Vara och tid* för att gestalta tillvarons historicitet. Den mänskliga tillvarons där-havande-varit – skriver Derrida med en egen noelogism – är en aspekt av ”den hänvisningsmässiga eller intentionala strukturen av mitt förhållande till *fotogrammet*”.

”Fotogrammet”, ljusspåret, ljusstecknet, eller kanske rätt och slätt ögonblicket, skulle därmed vara något som redan förberetts i tidernas begynnelse, utanför tiden, i en tid som själv grundar tiden. Innan den tid och den historia som radar upp händelser och lägger dem tillräta, som i en kronologisk skildring eller i ett fotoalbum, har själva inregistrerandet av skeendet inrättat dess framtida perfekta karaktär, av en händande händelse som samtidigt också redan kommer att ha hänt.

Den 29 maj 2000 besökte Jacques Derrida Södertörns högskola. Då fanns ännu inte Moas båge och högskolan var inhyst i ett av höghusen i Flemingsbergs centrum där vi satt i bottenplanet. Ett femtiotal inbjudna seminariedeltagare hade läst hans essä *Force de loi*, som också översatts till svenska inför besöket.⁸ Under tre timmar tog han emot frågor från publiken och bjöd med stor generositet på sig själv i långa utförliga svar. Det längsta svaret var på en fråga från Cecilia. Det gällde ”övergången från det etiska till det politiska” och om hur idén om frigörelsen ska jämkas samman med dekonstruktionen. Frågan träffade en nerv i hans sena tänkande som handlar om hur vi kan fortsätta att hålla fast vid upplysningens hopp om en befriad mänsklighet, också i beaktande av skillnad och ursprungslöshet. I sitt svar betonade han att den dekonstruktiva analysen inte får användas för att diskreditera legitima kamper för rättvisa, som mot rasism och könsdiskriminering. Det finns idag, säger han, ”folk som säger att dekonstruktionen

⁸ Seminariet som genomfördes på engelska, finns översatt av Nicholas Smith, tillsammans med Fredrika Spindlers översättning av *Force de loi* i volymen Jacques Derrida, *Lagens kraft: ”Auktoritetens mystiska fundament”* (Stockholm och Stehag: Symposion, 2005).

är något som är emot upplysningen, mot rationalitet, mot framsteget till och med”. Inför denna missvisande tolkning gäller det att försvara en förhandling ”mellan två logiker: en frigörelsens logik och en logik av något annat slag, av mer än frigörelse”. Det fortsatta svaret till Cecilia, som löper över tre sidor i den publicerade texten, övergår sedan till att tala om den tveeggade idén om suveränitet som grundar både subjektivitet, medborgarskap och stat.⁹ Det handlar om att vi också måste se hur den kan brytas genom mötet med den andres ankomst, som överskrider det suveräna subjektet. Hans svar utmynnade i orden: ”Jag försöker oupphörligen att återöversätta något som idag kan låta icke-politiskt till det politiska, och bortom makten, bortom det performativas auktoritet. Det är svårt, jag är inte säker på att det kommer att lyckas, men det är frestelsen, försöket...”

Det finns inga bilder från detta evenemang. Det hade varit naturligt att ta ett fotografi av oss där vi satt framme på podiet och av publiken, men detta var före mobilkamerorna och ingen fotograf hade kontrakterats för uppgiften. Hela seminariet spelades visserligen in, så i det avseendet fanns en medveten vilja att med teknologiska medel ta det med oss in i en framtid, vilket också gjorde det möjligt att senare skriva ut, översätta och publicera det. Att det inte fotograferades hade dock någonstans att göra med en spontan ovilja inför att på ett alltför demonstrativt sätt förvandla det till en historisk händelse medan det pågick, som om det *redan skulle ha hänt*.

Efter seminariet åt vi en förbokad lunch i den matsal som på den tiden låg i det lägre bottenplanet till Primus-huset. Lunchen var dålig och Derrida var utmattad och lite vresig. Direkt efter lunchen, då han egentligen hade behövt åka till sitt hotell för att vila, hade jag emellertid beställt en taxi för att köra oss genom stan längst ut på Djurgården. Målet var Thielska galleriet. Någonting hade fått mig att vilja visa honom platsen, och särskilt då den klenod som ligger på en sammetskudde högst upp i tornrummet, med utsikt mot Stockholms inlopp och omgivet av Munchs vemodiga skisser: Nietzsches dödsmask. Med ansträngda steg stapplade han upp för den vindlande trappan och ställde sig och tittade på den grånade gipsmasken av den döde filosofens vanställda ansikte. Han vände sig mot mig och sa ”nu förstår jag varför ni tog mig hit”.

Egentligen förstod jag då inte helt själv varför jag tagit honom dit. Jag hade ännu inte läst vad han skrivit om fotografiet och dess förhållande till den dödande blicken. Efteråt fick jag snarare dåligt samvete, att jag hade tröttat ut honom med en meningslös utflykt för att betrakta detta dystra föremål. Jag

⁹ Ibid., 123–126.

vet inte vad han själv tänkte och menade med sin kommentar. I mörka stunder tänkte jag att han såg framför sig att det var så vi redan såg på honom, som en mask, som en bild av ett liv som redan levts, som i denna form nu skulle fraktas vidare genom historien. Eller kanske ville han med sin korta kommentar snarare säga att han såg att något levde vidare här, att också på denna plats fanns något av denna bortgångne ande. Jag vet inte.

I Nietzsches självbiografi *Ecce Homo*, skriven under hans sina sista friska månader hösten 1888, beskriver han i en berömd passage sitt liv på följande sätt: ”jag har som min far redan dött och som min mor lever jag och åldras”. I sin kommentar i boken *Otobiographies* från 1984, lyfter Derrida fram denna gåtfulla mening om den dubbla hemvisten i livet och döden, som paradigmatisk för hela Nietzsches författarskap. ”Kanske måste vi”, skriver han där, ”beakta denna orepresenterbara scen varje gång vi menar oss identifiera och tolka ett påstående signerat F.N.”.¹⁰ Den inbjuder oss nämligen, fortsätter han, ”att betrakta historien, historievetenskapen, som också en vetenskap om de döda, en kunskap som handlar om de döda, som förhandlar med de döda, och som i någon mening själv också dödar ...”

Det finns ingen bild av Derrida när han står där utmattad och betraktar gipsavgjutningen av Nietzsches ihopsjunkna slocknade ansikte som det sett ut nästan exakt hundra år tidigare. Den bilden fanns bara bevarad i mitt minne. Nu är den nedtecknad.

¹⁰ Jacques Derrida, *Otobiographies: L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propres* (Paris: Galilée, 1984), 63.

En blick bortom seendets gränser

REBECCA KATZ THOR

Jag lade tre små näverbitar på ett pappersark. Jag såg. Jag såg och tänkte att seendet kanske skulle hjälpa mig att läsa någonting som aldrig skrevs. Jag såg de tre små näverbitarna som tre bokstäver från en skrift som föregår alla alfabet.¹

När Georges Didi-Huberman besöker koncentrationslägret Auschwitz-Birkenau i början av 2000-talet letar han efter spår av det som skett. Han bär med sig björknäver därifrån och kontemplerar näverns och trädens relation till den historia som utspelat sig i deras skugga. För Didi-Huberman bär dessa saker ett spår, ett spår som kan möjliggöra ett närmande – eller snarare, i hans eget språkbruk: spår som kan möjliggöra ett seende. För att *se* är inte bara att med blicken registrera något, det är ett aktivt betraktande där den som ser också måste vara medveten om sitt eget seendes gränser. Nävern rivs av från trädets stam, slits loss ur sin kontext, bort från björkängen, en *Birkenau*, och det är då, när den är utlagd på ett pappersark, som seendet sker.

Det som ofta beskrivs som en av de första krigsbilderna är ett fotografi av en väg i ett kargt landskap. Vägen slingrar sig fram och skapar ett djup i bilden. Jag ser det som att fotografen Roger Fenton står mitt på den – vägen sträcker sig lika långt bakom honom som framför. Samma scen åt båda håll: den tomma vägen med en ensam fotograf i mitten. Den verkliga scenen var troligtvis en annan, fordon och fler människor var troligtvis där, men den ödesmättade tomheten som fyller bildens representation skapar en föreställning om ödeläggelse och fotografen som dess enda vittne. Det som skiljer bilden av denna väg från andra bilder av vägar och som ger den dess namn *Valley of Death* är de otaliga kanonkulor som ligger utspridda på körbanan och i drösar i vägrenen. Kanonkulorna kan ses som spår av en strid, spår av krig och lidande, men bilden är tyst. Krig är högljutt och lidande åtminstone kvidande, de är händelser som påkallar uppmärksamhet och som vill vittna. Men Fentons fotografi bär på en tystnad – här finns inga konkreta spår av kroppars närvaro och ingen röst som kan höjas i protest. Inga lik, inga välta vagnar eller andra spår. Bara de runda kanonkulorna och sten.

¹ Georges Didi-Huberman, *Näver*, sv. övers. Daniel Pedersen (Stockholm: Faethon, 2017), 9.

Att denna bild, tagen under Krimkriget 1853–56, blivit ikonisk säger också något om den tradition som den föregriper. Krigsfotografi är en omdebatterad genre och hjärtat av diskussionen, som sträcker sig från Virginia Woolf till Susan Sontag och vidare till Judith Butler, är hur *andras* lidande kan avbildas och ses. Därför är det anmärkningsvärt att bilden helt saknar lidandets troper. Fentons bilder är oftast gruppbilder på soldater, poserande i lägren, vilket till viss del måste förstås ur de tekniska förutsättningarna men samtidigt är bildernas representation tätt förbunden med fotografens uppdrag. Fenton var utsänd och avlönad av publicisten Thomas Agnew och stod under kungligt beskydd, med uppdraget att mildra den brittiska befolkningens aversion mot kriget. Krigsfotografi var från början ett propagandaverktyg och dess funktion i det avseendet går inte att överskatta. Bilder av krig har svängt opinioner och fortsätter att göra det trots att vi nu lever i en intensiv bildkultur. Konkreta bilder av krigets verkningar och av lidande är propagandans främsta uttryck, men även bilder som *Valley of Death* skrivs in i detta narrativ trots att de på ytan inte visar särskilt mycket. Frågan är vad vi *ser* i dessa bilder? Vad gör denna frånvaro? Eller rör det sig snarare om att *se* via spår?

I knappa 30 sekunder ser betraktaren små eldhärdar på marken, kameran rör sig i tystnad över gatan, zoomar in på eldarna och ett oidentifierbart föremål. Det är natt. Tre män kommer gående mot kameran, deras siluetter framträder mot ljuset från några bilar längre bort. Kanske är de poliser eller räddningstjänst, ett blått ljus kan skimras. Klippet är filmat med en mobiltelefon, den slutsatsen går att dra av formatet på bilderna. Detta klipp kablades ut i de flesta stora internationella nyhetsmedier dagen efter attacken på den iranske generalen Qassem Soleimani. Filmsnutten är hämtad från sociala medier och beskrivs visa brinnande bilar i attackens efterspel. Det finns ingen anledning att ifrågasätta beskrivningen men den är inte heller verifierad. Vad är det egentligen som ses, som ska ses i dessa bilder?

I termer av representation kan bilderna visa vilken nattlig olycka som helst, där något brinner. Det är då inte bilderna i sig som får betraktaren att *se* att detta är spåren efter en amerikansk drönarattack som dödat den iranske generalen Soleimani. Det är kontexten som formar blicken, formar seendet. Kontexten förser betraktaren både med ett innan och ett efter. Innan kameran började filma ägde attacken rum, Soleimani och flera andra dog, USA utförde en attack mot Iran på irakiskt territorium och en lång kedja av händelser tillfogades ytterligare en länk. Efter att kameran stängts av fortsatte sannolikt räddnings- och släckningsarbetet, Donald Trump twittrade en bild

på en amerikansk flagga och rop på hämnd spreds i Iran och Irak. Vad som mer skulle komma att hända visste vi inte när klippet spreds. Klippet förmedlar dessa konkreta och abstrakta händelser till oss, i sin obetydliga representation. En fråga som kvarstår: vilket är det *vi* som tittar? I denna mening är det främst ett distanserat *vi* – ett *vi* som inte är där. Som inte befinner sig på plats, eller ens i närheten av den. Det är en västerländsk blick som förfärat ser på. Där är vår blick och vårt seende passivt.

Didi-Huberman vandrar runt i lägret, platsen där hans farföräldrar förlorade sina liv, med blicken sänkt. I Birkenau finns få väggar kvar, lägret liknar mer en arkeologisk plats, det vill säga en plats för utgrävning. Eller med andra ord, en plats där seendet kräver ett seende bortom dess egna gränser. För Didi-Huberman är det golven som träder fram. ”Dessa trasiga, såriga, översållade, kluvna golv. Dessa hackade, ärriga, öppna golv. De spruckna golven, krossade av historien, golven som får en att skrika”². Golven som nazisterna lämnade kvar, när de annars ansträngde sig för att eliminera alla spår. Som om golven inte har en historia att berätta. Som om vi inte kan se något om vi verkligen tittar.

Den internationella organisationen WITNESS har sedan 1992 arbetat med film och mänskliga rättigheter och deras slogan ”se det, filma det, ändra det” fångar deras syn på film som ett verktyg i kampen för mänskliga rättigheter. Sedan framväxten av sociala media har organisationens arbete förändrats och en av deras främsta uppgifter är idag att verifiera videofilmer uppladdade på streamingplattformar och sociala medier. De har till exempel gjort ett omfattande arbete med att kartlägga filmade bombningar i Syrien genom till synes enkla frågor om var, när och hur. Var utspelar sig händelsen och när? Vem låg bakom angreppet? Vad var konsekvenserna – fanns dödsoffer och vilka materiella skador uppstod? Detta efter att samma filmer figurerat på olika plattformar, med olika bildtexter. WITNESS anser att mobilkameran är ett centralt medel för att försvara och upprätthålla mänskliga rättigheter – det handlar snarast om att å ena sidan lära ut hur den kan användas på ett etiskt, säkert och effektivt sätt och å andra sidan hur dessa bilder och filmer sedermera tolkas och distribueras. Det finns givetvis exempel på bilder och filmer som ställer dessa frågor på sin spets, bilder på döda barn som publiceras i dagspress och klipp på bomber som faller på civila. Det finns konstnärer som gör parafraaser på dessa bilder som samtidigt belyser hur problematiska de är och reproducerar det våld som sådana bilder bär, som

² Didi-Huberman, *Näver*, 25.

när Ai Weiwei lägger sin vuxna kropp på en strand, i samma ställning den syriske treåriga flyktingen Alan Kurdi.

WITNESS undersökning bygger på verifikation genom kontextsökning, men ställer också frågor om seendet. Vem ser det som verkligen avbildas? Det handlar om igenkänning, vapenkunskap (vilket slags bomb har fällts till exempel) och tolkningsföreträde. Och om sanning. Varje klipp och fotografi har en kontextuell sanning (ett var, när och hur) men utan att en annan tolkande blick på bilden för den skull måste vara en lögn. Det som syns i representationen av bilden är en del av dess sanning, men frågan om att se bortom representationen kräver en läsart.

Vad denna betraktelse då föreslår är just en läsart som utgår från att det alltid finns mer att se, bortom det givna seendets gränser. Det handlar således inte om en fylligare bildtext eller en konkret situering, utan om att i varje möte med en bild, i varje blick, utgå från att det som syns inte är allt som går att se. Att varje björk kan liknas vid ett stängsel och på så sätt påminna oss om en plats historia. Att varje kanonkula i Fentons fotografi har haft ett mål. Att varje klipp av spåren av en explosion är specifikt men att det ändå liknar alla andra klipp av explosioner.

För det intressanta med klippet av de brinnande bildelarna är att det inte visar något utmärkande. Det finns inga skadade eller döda kroppar, inget mänskligt lidande är synligt. Inga upprörda gester syns eller hörs. Det finns inga etiska betänkligheter med klippet – hela dramat ligger utanför bilderna. Likväl så delar det omständigheter med många andra bilder och klipp av krigföring: kamerapersonen förblir anonym, bilderna distribueras samtidigt brett och hävdas visa vad som hänt, fast betraktaren egentligen kanske inte ser så mycket. För det som vi kan se begränsas främst av vårt eget seendes gränser.

Oktober 2020

Under de år jag skrev på min avhandling, och försökte se hur arkivfilmer kan förstås som vittnen till Förintelsen och dess efterspel, lyfte Cecilia fram frågan om bildens agens – vad gör bilder. Hennes arbete med Arendt och Arendts egen förståelse av görandet ekade. Senare har vårt samtal mer handlat om bilders användning och frågan om deras verkan i olika och ofta oförutsedda kontexter. Kanske är även detta en fråga om blick? Om seendets gränser?

An Essay on Liberation

*Breaking Bad*¹

CHRISTOPH MENKE

The thinking of freedom begins with a paradox. The paradox follows from the fact that freedom – on the one hand – only exists in such a way that it is the process of its becoming. Freedom is not a property, but a relation (to what is given), which we still have to produce and enact. At the same time, however – on the other hand – we must already be free in order to be able to bring this relationship about. If it is indeed true that freedom is to be thought of only as liberation, then freedom seems impossible; it seems to stand in two irreconcilable logical places, having to be both a result and a prerequisite.

This paradox can also be formulated in the form of a question directed at its premise. The paradox breaks up when we think of freedom as liberation and, further, when we think of liberation not as the act of some other, as a gift, but as our own act. If this alternative – to be liberated or to liberate oneself – is complete, the paradox is inevitable and indissoluble. But is it?

I want to discuss this question by looking at a story. I could have chosen the perhaps oldest liberation story we know in the West, namely: the Exodus narrative in the second book of the Pentateuch. But I rather prefer to look at one of the most recent ones: the television series *Breaking Bad*.² *Breaking Bad* tells the story of the last two years in the life of Walter White. It moves from the days immediately before he receives a diagnosis of terminal cancer up until his point of death, which is therefore (dead) certain right from the beginning, yet comes to pass in a very different way. For in the intervening period, nearly the entire time of the series, we see Walter struggling less against his cancer but rather for his freedom; the story of *Breaking Bad* is a story of a struggle for liberation under late capitalist conditions. I shall start by briefly considering how this struggle for liberation begins (1), how it proceeds and at first fails (2), and finally how it ends, in my reading, successfully (3). In a brief conclusion I will define a task that follows from this story for the analysis of liberation (4).

¹ Trans. by Nick Walker.

² Produced by Vince Gilligan and Mark Johnson; 62 episodes over five series; first broadcast from 20 January 2008 until 29 September 2013 on AMC (USA).

1.

Using a technique that will be employed repeatedly throughout the series, the beginning of the story is presented in retrospect: “Three weeks earlier ...” reads the text which introduces the narrative of the beginning. That is to say, three weeks before the scene that constitutes the opening of the pilot episode of the series and which is thereby marked as an anticipation of what is to follow: an absurd, surreal, and chaotic scene in which a pair of light colored trousers sails through the air against a clear, blue, empty sky; with a wildly careering camper van and the sirens of rapidly approaching police cars in the background; with a man wearing nothing but underpants and a gasmask in the driving seat, with a second apparently unconscious man next to him, with two lifeless bodies being flung back and forth in the luggage hold along with several other objects; with the same man, finally, videoing himself and recording a message for his wife and son in which he speaks of the terrible “things” that he has done; and then: cut, opening credits, suspense. What is thus presented as happening three weeks before is defined as the beginning of a chain of events that will end (for the time being) this way.

This beginning, to which the series thus turns back after the opening credits, is the morning of Walter White’s fiftieth birthday. Each of its moment bears the message, as if set in stone, ‘Like every morning ...’ Even this birthday (with its symbolically laden figure) is like every other day: first the fitness routine, then breakfast, with the entrance of the teenage son with the usual complaints about the badly functioning boiler which needs replacing (“for the thousandth time ...”), and then work. And the latter in two shifts: we see him first in his main profession as a chemistry high school teacher before a class of students, fluctuating between utter boredom and half-hearted unruliness, and then in his second afternoon job as an attendant in an automatic car-wash, where we witness the ultimate humiliation of Walter White as he cleans the wheels of the car belonging to the student he had earlier clashed with in school (this scene in the car-wash is of course instantly captured on smartphone by the student’s girlfriend and immediately passed on to everyone else). Right at the beginning we see a life of sheer habit and routine: a restricted, enclosed financial, familial, professional, and social situation that reproduces itself through the law of empty repetition. If the ‘principle of life’, as Walter White attempts to explain to his indifferent students, is constant transformation (thus quoting the Romantic definition of chemistry), then this is a life that does not live: it is the servitude of the merely habitual.

Yet suddenly something happens. An image comes up that instantly holds the gaze and rouses the imagination. At a surprise birthday party for Walter White thrown by his wife Skyler, and where nothing really surprising takes place, Skyler's policeman brother Hank compels the assembled company to watch and admire his success in a television report about a raid conducted that very morning on a drugs factory producing methamphetamine. First we see the policemen and then great wads of bank notes, which were confiscated during the raid. In an instant Walter White is alert and awake. His expression becomes suddenly animated, his gaze concentrated, and indeed fascinated: "So much money", juxtaposed against a few rather unprofessional looking chemicals and pieces of equipment. In gazing at this scene something crucial happens. The habitual routine of life is punctured, the possibility of something else is suddenly there. The gaze says (and Walter White thereby knows it): *there is* something new, something different.

Fascination, to be or become fascinated, is not one's own act or deed; rather, fascination, "the passion for the image", is passivity: "the gaze gets taken in, absorbed by an immobile movement and a depthless deep".³ But that is how it breaks through, indeed suspends, the established course of habit, and Walter will use this breakthrough of fascinated passivity in order to perform a deed and thus produce himself as a subject. For in his lifeless life of habit Walter is not a subject. Here, his behavior is merely the mechanical reproduction of two socially defined roles or identities whose relationship is economically defined: his identity as a father bereft of all authority in a post-patriarchal middle class family, and his identity as a chemistry teacher equally bereft of all authority in a state school, which no longer appears to offer its students any career prospect or educational opportunities. But this gap, which the fascinated gaze into another world has torn open in the conventional world, can only be used by Walter White to accomplish the first genuine act of his own, once his social de-subjection, by his existence in the servitude of the habitual, is duplicated and intensified by a further one: the biological de-subjection which is effected by his body.

That something is wrong with his body is suggested very early on. First, by the coughing that first disturbs Walter White during his early morning fitness routine, and which then repeatedly interrupts his other everyday activities. He attempts to control the problem with echinacin until, just after his fiftieth birthday (all of this transpires in the first fifteen minutes or so of

³ Maurice Blanchot, *The Space of Literature*, trans. Ann Smock (Lincoln, London: University of Nebraska Press 1982), 32.

the pilot episode), he collapses and is rushed to the hospital against his will. There he receives the diagnosis: lung cancer in its final stages and an optimum life expectancy, with chemotherapy, of no more than two years. If a disease can be a metaphor, then it certainly is here. The biological death is the image of that social death, which is life in the form of habit. The cancer speaks, it says: you are an animal that has already begun to die from the very moment of birth. And this in a biological as well as in a social sense; for, as Hegel has told his students, “the human being also dies from habit”.⁴ The biological becomes a metaphor of the social, but only because the social has become perverted, habitual, and identitarian; just as life, biologically considered, is a process of dying from the beginning, so too social life as habit is dead or lifeless.

At first it seems this is all too much for Walter White; he hardly hears the words of the doctor who gives him the diagnosis; back home he tells his wife nothing about it; he appears to ‘repress’ it. But actually the opposite is true: for Walter White, this disease, the certainty of imminent death, is the chance that he needs. Now he can act – for the first time in this story. Against the truth of biological experience, the experience that reveals the biological truth of his social existence: I am an animal that has always been dying from the beginning, whose life is a process of dying, whether it be through cancer or through habit; it is against this truth that Walter White pits another truth, a subjective truth: I am a subject that is capable of acting. And ‘acting’ can only mean breaking with habit, with identity (the father who works for the sake of the family etc.). The shock of truth – socially and biologically speaking my life is as good as dead – is released in a sudden fit of rage; after his fascinated absorption in the image of money on the television screen, this is Walter White’s second emotional reaction. He gives up his work. He just leaves. This is his first deed, his first act of freedom.

How then does this liberation begin? It begins with two images: the image of money and the image of disease; of disease as image. The first of these images fascinates Walter White: it tears him away from himself, and what it opens up is not so much another particular possibility as the very possibility of something else: possibility as the Other of the given self-reproducing reality he knows. That is the reason why the image here is that of money; the image cannot be of anything but money. For money is itself pure possibility,

⁴ G. W. F. Hegel, *Outlines of the Philosophy of Right*, trans. Malcolm Knox, ed. Stephen Houlgate (Oxford: Oxford University Press, 2008), 158.

the bare possibility of anything whatsoever.⁵ The object and the effect of the image coincide. That is why Walter White's fascination with the money here is not an expression of avarice or of any striving for success, social status, or security. On the contrary, it is pure fascination. It is fascinated by itself, a fascination with fascination: fascination *as* pure indeterminate possibility and fascination for pure indeterminate possibility.

The second image shocks Walter White. Like every shock, this too only is effective with temporal delay (the logic of trauma). The effect of this shock is an insight. Like every true insight, it initially manifests itself as a fading away of the surrounding world and by the dissipation of knowledge, by knowing not to know. "No idea", Walter White responds when Skyler asks him how he is. Now he knows that he has no idea how his life is, indeed, that he is alive at all. The shock of the image of his disease wakes him out a condition of torpor.

The point (or the essence) of the image, its strange or alien character, is thus not what it shows, but how it shows (or that it is). An image is de-realization. But not merely the de-realization of the object that it shows, since it is equally the de-realization of the world of the one who beholds the image. The image de-realizes the object and thereby interrupts or suspends our usual ways of dealing with it. It "de-automatizes", as Victor Shklovsky describes it,⁶ the perception and liberates it from its merely automatic performance. The image achieves this most easily by possessing (as Aristotle said) "the character of something strange or astonishing". But once again we should note that the image is not 'new' because it communicates some new content; there is no

⁵ In Goethe's *Faust* Mephistopheles says: "Six stallions, say, I can afford, / Is not their strength my property? / I tear along, a sporting lord, / As if their legs belonged to me." (*Faust*, Part I, Scene 3, lines 1824–1827). Marx comments as follows: "That which exists for me through the medium of *money*, that which I can pay for, i.e. which money can buy, that *am I*, the possessor of the money. The stronger the power of my money, the stronger am I. The properties of money are my, the possessor's, properties and essential powers. Therefore what I *am* and what I *can do* is by no means determined by my individuality. I *am* ugly, but I can buy the *most beautiful* woman. Which means to say that I am not *ugly*, for the effects of *ugliness*, its repelling power, is destroyed by money. As an individual I am *lame*, but money procures me twenty-four legs. Consequently, I am not lame. I am a wicked, dishonest, unscrupulous and stupid individual, but money is respected, and so also is its owner. Money is the highest good, and consequently its owner is also good. Moreover, money spares me the trouble of being dishonest, and I am therefore presumed to be honest. I am *mindless*, but if money is the *true mind* of all things, how can its owner be mindless? What is more, he can buy clever people for himself, and is not he who has power over clever people cleverer than them? Through money I can have anything the human heart desires. Do I not therefore possess all human abilities? Does not money therefore transform all my incapacities into their opposite?" Karl Marx, "Economic and Philosophical Manuscripts", in *Early Writings*, trans. Rodney Livingstone and Gregor Benton (Harmondsworth: Penguin, 1975), 377.

⁶ Victor Shklovsky, "Art as Technique", in *Russian Formalist Criticism*, eds T. Lemon and Marion J. Reis, (Lincoln, Neb/London: University of Nebraska Press, 1965), 3–24.

image (as image) in communication. The image is new insofar as it renews the perception, the situation, and the beholder; it is new because it awakens. The image achieves this through its mode of being or operating; through the perception it effects. It interrupts the purely cognitive perception. It de-automatizes our usual perception as it interrupts habit. It is with this interruption of the strange and unfamiliar image that the process of liberation begins.

2.

Seeing and leaving is how Walter White's liberation begins. What does he do then? He does what seems most plausible (or rational): he starts to think and to meditate on the situation. Until he suddenly comes to a decision that he will no longer waste his knowledge on a bunch of bored students but use it to enter the illegal drug business instead. In what follows, Walter will try again and again to interpret and justify this decision, especially in relation to his wife Skyler. In short, he justifies it by arguing that only this will allow him to make enough money to provide financially for his family after his imminent death (since the American middle class can apparently no longer afford the requisite insurance through honest labor). One may argue about whether Walter's decision was the right one, and viewers of the series, including a remarkable number of philosophers in the field of 'applied ethics', have indeed passionately done so – as if they were themselves members of the television family, sitting there in the living room along with the Whites and capable of influencing their decisions and actions. But far more important than to judge its ethical value is to grasp what kind of development, or story, is set in motion by this decision. It is a pattern of events whose formal structure – and this is why it can be narrated only in the form of a series – is that of an ever-deepening repetition of a single, indeed, an identical basic structure. Over no fewer than sixty-two episodes, we see Walter White struggling to uphold and maintain this one initial decision.

I cannot show here precisely how this transpires in detail, or how *Breaking Bad* uses the artistic form of a television series in order to analyze the logic of economic action that Walter White has embarked upon in its radical neo-liberal form, until it all ends where unfettered capitalism eventually leads: in the fascist logic of open violence. Rather, I should just like to offer a few brief remarks on why Walter White's attempt at liberation ends in this renewed, but now truly voluntary subjection to the power of repetition – how his liberation turns into the necessity for this self-repetition. The reason lies in

precisely how Walter White understands liberation. For Walter White, the liberation from the power of habit, the reclamation of subjectivity in the face of social and biological dying, means to finally being able to live and to act, in such a way that he can realize what he truly wants. The reality of social alienation is to be replaced by what is most personal to him, what it most his own as an individual, what he has enacted himself. Walter understands his liberation as the opportunity for shaping his remaining life as his own project.

The series does not simply present the fatal logic, the specifically modern form of fatedness, which the realization of this conception of liberation unleashes. It shows right from the beginning that there must be something fundamentally wrong with this conception. For it presupposes that Walter White, once he has been cast out from his life of habit, knows what he truly is and wants. It seems that he can derive this from those very images that have shown their de-automatizing power through shock and fascination. Walter White reads these images as signs whose hidden meaning is nothing but himself. Thus the shock of his approaching death reveals his true identity as a member of the family that will survive him, so that in working on their behalf he can even survive himself, that is, he can even survive his own death through living on through his family. Likewise, he rationalizes his fascination with the image of money as a symbol for his striving for economic success: for economic value in the name of the family values, the value of family, or the family as value. Making money in the name of the family: this is the oikonomic-economic, the domestic-financial complex or syntagma, which determines Walter's thought and action from this point on with the power of fateful necessity, precisely because it is the product of his own free choice – of the free act of claiming his identity. This is Walter White's *mauvaise foi* – his dishonesty, his lack of courage in *sustaining* his horror and his fascination.

Like the “flaw” or *hamartia* of tragic heroes, that of Walter White is not the “evil and depravity” of his character but a “kind of error”,⁷ which he commits by the way he judges, interprets, and thinks. His error is the categorical mistake of occupying the nothing, the liberating emptiness, and indeterminacy at the heart of images, with something, with a specific, particular determination: with himself, with that which is most his own. His error lies in understanding the liberation from habit as the process of self-realization and this self-realization as the realization of his true identity. That is the meaning of ‘breaking bad’: it does not signify doing something bad or

⁷ Aristotle, *Poetics*, trans. Stephen Halliwell (London: Duckworth, 1987), 1453a.

evil. It signifies acting (and thinking, judging) badly: acting as if one were not acting; acting not as a free deed, but as the enactment of what one already is.

3.

It is with Walter White's key decision in the middle of the first episode that the specific temporality of the series begins; with this decision begins the narrative in the form of the series. It ends with Walter White's achievement of self-knowledge, which he expresses in the middle of the final episode. The serial logic of his economic activity ends when he acknowledges and thereby breaks through his *mauvaise foi*: the act of a second liberation, of his liberation from that new world of economic fate that he has created for himself through his initial liberation. Only after this second liberation is Walter White able to accomplish a final act that brings everything to an end. This the radically non-economic act. Walter White's self-liberation leads to an act of self-sacrifice, which he performs for the sake of another; however, this time he does not do so for the other's well-being – the economic well-being of his family – but another's liberty; for the liberation of his business partner Jesse Pinkmann (who, through Walter's fault, is being held as a slave worker in the drug production by the motorcycle gang *The Aryan Brotherhood*).

In the final scene of the entire series, a scene that seems to lie in an undecidable space somewhere between irony and gravity, Walter White's act of self-sacrifice is apostrophized as the ultimate operation of justice. Walter White lies dying in a narcotic laboratory where he has finally managed to drag himself after his bloody confrontation with Jack's gang. As the police pour into the laboratory, the camera zooms upwards away from the scene we hear the song *Baby Blue* by the band Badfinger, sung by Pete Ham, with the line "Guess I got what I deserved". It is as if the voice of Pete Ham were the inner voice of Walter White himself; the voice of his own soul or conscience, which finally rises with the camera and, thus, with us, as we accompany Walter White's soul or conscience elevating from his body and look back upon the course of his life and here passes judgment from on high: I have indeed deserved what I have received. This deservingness has a threefold quality: Since to receive what one deserves is the definition of justice; and since Walter White has brought upon himself what he deservedly receives through his own act; and, finally, since this act is the consequence or is in fact the expression of his liberation – his second liberation leads to justice; it is the sign of true liberation to make the just act possible. But does this make

the act of liberation an act of justice? Is liberation itself an ethical act, an act of virtue, of ethical insight?

No, it is not. For the liberation is grounded, indeed, arises in an aesthetic (self-) experience. At last this is how Walter himself presents it in his last encounter with Skyler. After Skyler has finally said what every viewer has long since felt, which is that she can no longer bear Walter's protesting that he has only done all this for the sake of the family, we hear Walter White's liberating confession in a sequence of four increasingly radical and increasingly truthful statements: "I did it for me. I liked it. I was good at it. I was alive." It is the last of these four statements which changes everything: the admission that he continued as he did, not because he was concerned about the family, nor because he recognized true value and thus his own identity in his efforts for the family, but because he felt alive in doing so. That is, he did so because one specifically feels alive when one does not do what one (truly) wants – when one is no longer concerned with his or her own identity.

The concept of liveliness is defined by the way in which the narrative of Walter White unfolds. It is the aesthetic concept of life, that is, it is the way that life or liveliness is defined in the context of modern aesthetics. To be alive here signifies a specific kind of sequence, one of processing or proceeding.⁸ Some kind of proceeding can be described accordingly as alive to the extent that it is more than the mere repetition of a given pattern, indeed, to the extent that it is not determined by the fulfillment of any end or function. On the contrary some action, achievement or performance is alive when at every moment it goes beyond any state or condition which it had already attained. A living achievement is the unfolding of a force which expresses itself by producing a determinate form and in the same moment once again transcends its expression and dissolves the form that it had produced in the first place. Every living accomplishment is thus a process of permanent transformation. Transformation here has a complex structure. It means to proceed from one determinate form to another determinate form by going through a moment of absolute indeterminacy; a process of renewal or rejuvenation via passing through the negation of determinacy (as such). Life or liveliness as the unlimited production of the new is an effect of inscribing the nothing within determination. Liveliness is thus an effect of death, or a different, affirmative way of being mortal or finite (only a mortal being can be alive).

⁸ See Christoph Menke, *Force: A Fundamental Concept of Aesthetic Anthropology* (New York: Fordham University Press, 2012), chap. III.

The aesthetic experience of liveliness is the liberation from the first and false form of liberation. It is the second or true liberation that changes the form of liberation. In his first liberation from the death of the habitual, Walter White established new values through which his true identity was to be expressed. He thereby entangled himself in a new kind of servitude; he effectively became his own slave (or a slave of what is his own, his proper identity). The liberation from this first liberation does not lie in establishing different values or in discovering some even deeper and truer identity (his identity as a human being, for example, rather than merely his identity as a family member). The liberation from false liberation lies in the insight that freedom is a kind of liveliness, and that this is a freedom that cannot assume the form of a decision (the decision for a value), or the form of self-realization (of a false or of a true identity), but which consists in the active unfolding of an unregulated play of transformation.

4.

What does this reading tell us about the question that is raised by the paradox of liberation? The question is, what kind or form of process the liberation is if it is indeed true that it can neither be a gift, something given to us, nor one's own act. It cannot be given to us, because then we would be unfree in becoming free. It cannot be our act, because any act is the exercise of an ability that we already possess. We possess abilities by being habituated. Habit, however, is precisely the condition of unfreedom, of servitude, from which we have, and want to, liberate ourselves. Thus, liberation cannot be an act that we exercise on the basis of our acquired abilities, for then it would be merely habitual in character. But at the same time, no liberation, for no own act is possible without having acquired such abilities.

The paradox of liberation leads to skepticism about its possibility. But it may also be read as the expression of an idea. This is the idea that there might be forms of activity where our habitual abilities come to transcend themselves, where precisely through exercising these abilities something else, something other than what we are able to do and hence can expect to happen, comes to pass. And is it not the case that the two moments of liberation narrated in *Breaking Bad* – the beginning and the accomplishment of liberation – hint in this very direction?

The beginning of liberation is a gaze, that is, the fascinated response to an image of unlimited, immeasurable, and thus also indefinite and indefinable possibility. The process of liberation begins from outside through the shock of

confrontation with the bare or pure possibility of an act as such; that is to say, not with the possibility for this or that particular act, nor with the experience of a socially habituated ability as a specific practical possibility, but rather with the possibility *of* the practical (itself). Liberation begins by the confrontation with the fact of possibility. As a fact, we encounter it outside, if it comes to us by itself from somewhere else, that is, in an image. But what meets us from the outside is ourselves: the possibility of action as such or at all.

Does this not contradict the very first move with which we started, the claim that freedom is not a property or a given condition? Does it not turn freedom into a fact? Yes and no. The thesis that liberation begins with an experience in which our freedom appears to us from the outside, or on the outside, means that our freedom is a fact that we have always already forgotten: A fact, then, which – for us – is not given, whose presence is essentially absent. Thus, the achievement of liberation, as we have seen, consists in its repetition: I liberate myself now by remembering that I already have liberated myself, and I remember that I already have liberated myself by liberating myself now.

The narrative thus reveals two essential features of liberation: it is defined a) by an essential passivity and b) by a split or retroactive temporality. Both features converge in the demand to rethink the concept of activity which underlies the paradox of liberation. For this paradox only arises if we understand activity simply or merely as the exercise of an ability, as the realization of an identity, which we have acquired through the processes of social habituation. Liberation is precisely the act of breaking free from this concept of activity. The activity of liberation is nothing other than the liberation of activity.

Vålnaden som modernitet i Stillers och Sjöströms filmatiseringar av Selma Lagerlöf

CLAUDIA LINDÉN

Det finns en period mellan 1916 och 1924 som brukar kallas svensk films "guldålder".¹ Det är en magisk period i svensk film när filmen går från att vara en oklar enkel underhållning till att bli en konstform i egen rätt och med stor internationell spridning. I filmens barndom var det adaptationer av litterära verk som gjorde att filmen både utvecklades berättartekniskt och filmiskt och därmed skapade konstverk som också höjde filmens status. Under denna period på åtta år görs det inte mindre än *elva* filmatiseringar baserade på böcker av Selma Lagerlöf. I den era som kallats svensk films guldålder var Selma Lagerlöf den litterära musan nummer ett. Men filmatiseringarna förändrade också synen på de litterära verk som filmades. Genom experimentella filmfotografiska dubbelexponeringar fick de övernaturliga inslagen i Lagerlöfs berättelser nya innebörder. Det skräckgotiska och ålderdomliga, som vålnader och gengångare, förvandlades genom sin tids mest avancerade filmteknologi till tecken för modernitet och samtidighet.

I det här mötet mellan Lagerlöf och filmen händer flera saker som får betydelse för både filmen och litteraturen. Båda de två stora regissörerna under denna period Victor Sjöström och Mauritz Stiller når sin konstnärliga höjdpunkt – med följande flytt till Hollywood – med varsin filmatisering av en Selma Lagerlöfroman. För Lagerlöf innebar det här givetvis att hennes redan stora berömmelse ökade, men filmatiseringarna möjliggjorde också en förskjutning av bilden av den 'lantliga sagotantsberättaren', stadigt förankrad i 1800-talet, till en modern person förbunden med sin samtid. Att hennes böcker så väl lät sig överföras till film gav Lagerlöf en samtidsaktualitet som hennes Värmlandshistorier hade svårt att ge henne. Hennes egna försök att skriva samtidsorienterat med bland annat *Körkarlen* hade inte gett någon utdelning alls och boken hade bemötts svalt. Filmatiseringen tio år senare blev däremot en både nationell och internationell succé. Det tycks som om filmens gestaltning av vålnaderna i *Herr Arnes penningar* och *Körkarlen* genom

¹ Upprinnelsen till den här texten var ett festtal till min dåvarande kollega Sara Granath när hon gick i pension i januari 2015. Ända sedan dess har jag velat utveckla idén till en artikel. En festskrift till Cecilia var ett bra tillfälle, eftersom Cecilia och jag alltid haft film, såväl äldre som nyare och i alla dess genrer, som vårt stora gemensamma intresse.

dubbelxponeringar kunde omstöpa det ålderdomligt melodramatiska och övernaturliga hos Lagerlöf till högsta modernitet.

Selma Lagerlöf i början av 1900-talet

Selma Lagerlöf debuterade 1891 med *Gösta Berling Saga* som möttes med stort intresse eftersom den uppfattades som något nytt i förhållande till 1880-talets realistiska samtidsorienterade estetik. Det följande decenniets publicering med bland annat *Osynliga länkar* 1894, *En herrgårdssägen* 1899, *Jerusalem* 1901–02 och *Herr Arnes penningar* 1904 etablerar Lagerlöf som en av de mest framträdande författarna kring 1900. Det leder till uppdraget att skriva en lärobok i geografi för skolan *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* 1906–07 och till att hon tilldelades Nobelpriset 1909. Med förtjänsten från böckerna och prispengarna från akademien kunde Lagerlöf köpa tillbaka familjegården Mårbacka som gått förlorad vid en konkurs tio år tidigare.

Mårbacka tog mycket av hennes tid och under de följande fyra åren är hon helt tyst som författare. Kritiken mot henne som en provinsiell sagoberätterska som inte alls förhåller sig till samtiden börjar formuleras nu. Hon avböjer att skriva något mer som Nils Holgerssonboken och återvänder istället till den miljö kring Mårbacka som en gång gett upphov till Gösta Berlings saga. ”Återkomsten till gården blev på så sätt också en återkomst till en litterär värld, den hon först skapat åt sig”, skriver Anna-Karin Palm i sin Lagerlöf-biografi.² Därefter följer ett decennium med böcker som, med Elin Wägners term, var ett ”växelbruk”. Under tiotalet skriver hon två romaner som utspelar sig i den lantliga 1800-talsmiljö som blivit hennes kännetecken *Liljecronas hem* 1911, och *Kejsaren av Portugalien* 1914. Däremellan kom samtidsromanerna *Körkarlen* 1912 och *Bannlyst* 1918. Om *Liljecronas hem* och *Kejsaren av Portugalien* anknuter till Gösta Berlings Värmlandmiljöer så var både *Körkarlen* och *Bannlyst* samtidsromaner som anknöt till staden respektive det pågående världskriget. I *Körkarlen* var det fattigdom, tuberkulos, alkoholism och en kärlek som utmanar döden som stod i centrum och i *Bannlyst* är det kriget, där en antydd kannibalism ställs mot krigets våldsamma brutalitet, hustrumisshandel, synskhet och en antydd kärlekshistoria mellan romanens två kvinnogestalter Sigrun och Lotta.

² Anna-Karin Palm, *Jag vill sätta världen i rörelse: en biografi över Selma Lagerlöf* (Stockholm: Bonnier, 2019), 38.

Nya estetiska strömningar på 10-talet, från symbolism mot realism

Vid tioalets ingång, efter storstrejken 1909, hade de estetiska strömningarna vänt bort från sekelskiftets symbolism och istället in mot en mer samtidsorienterad och debatterande litteratur som explicit identifierade sig i motsats till 90-talisterna dit Lagerlöf räknades. Även om hon inte lät sig oroas så mycket skrev hon ändå till Sophie Elkan i början av 1909, före Nobelpriset, att det aldrig är ”roligt att bli omvärderad” men också att inte ”blir någon stor, därför att medtävlarna förringas eller kastas ur sadeln”.³ Det är nu Lagerlöf börjar kallas sagotant. Lena Kåreland menar att Lagerlöf medvetet hade sökt sig bort från sagogenren redan med Jerusalem av strategiska skäl, för att den var så associerad till kvinnliga författare.⁴ Ändå fastnade begreppet sagotant och blev kvar. Det var ett epitet hon tyckte var ”ett förfärligt ord och rakt inget smickrande”.⁵ Visserligen var hon en prisad sådan efter Nils Holgersson och Nobelpriset, men likafullt en sagotant på landet som skriver vackra bondeberättelser, vilket uppfattas som motsatsen till att vara modern eller avantgardistisk.

Lagerlöf återvänder från sin litterära tystnad 1911 med spökhistorien *Liljecronas hem* som blev en stor publikframgång.⁶ Men redan året därpå försöker hon skriva en socialrealistisk samtidsroman, som behandlar fattigdom, tuberkulos och alkoholism och utspelar sig i Landskronas slumområden: *Körkarlen* 1912. Anna-Karin Palm menar att den i sin blandning av teman och stil är unik: ”En spännande spökhistoria, en metafysisk vision, ett uppfordrande kärleksmanifest – hur man än väljer att läsa den så liknar *Körkarlen* inget annat i svensk litteratur.”⁷ Trots detta får den inte särskilt bra kritik. Den uppfattades som sentimental och alltför melodramatisk.⁸ Ingen tycks uppskatta eller förstå Lagerlöfs ambition att bli nutidsförfattare.

³ Selma Lagerlöf, *Du lär mig att bli fri: Selma Lagerlöf skriver till Sophie Elkan* (Stockholm: Bonnier i samarbete med Selma Lagerlöf-sällsk., 1992), 265.

⁴ Lena Kåreland, ”Selma Lagerlöf, Det stora undantaget” i *Rätten till ordet: en kollektivbiografi över skrivande Stockholmskvinnor 1880–1920*, av Boel Englund & Lena Kåreland (Stockholm: Carlsson, 2008), 264.

⁵ Citerat efter Kåreland, ”Selma Lagerlöf”, 264.

⁶ Per Gedin menar att med Lagerlöfs *Liljecronas hem* introducerades bestsellern på den svenska bokmarknaden. Den publicerades före jul 1911 och sålde 32 000 exemplar på fyra veckor. Per I. Gedin, *Litteraturens ortagårdsmästare: Karl Otto Bonnier och hans tid* (Stockholm: Bonnier, 2003), 268.

⁷ Palm, ”Jag vill sätta världen i rörelse”, 474.

⁸ Maria Karlsson, *Känslans röst. Det melodramatiska i Selma Lagerlöfs romankonst* (Eslöv: Symposion, 2002), 93.

Två år senare 1914 återvänder Lagerlöf till den lantliga Värmlandsmiljön med *Kejsaren av Portugallien*, även om staden och dess faror utgör en fond för historien. Till skillnad från mottagandet av *Körkarlen* så är alla – både publik och recensenter – eniga om att *Kejsaren av Portugallien* kunde mäta sig med, eller rentav överträffade, hennes bästa tidigare verk. Men Lagerlöf släpper inte idén om en samtidsroman och hennes engagemang i fredsfrågan leder till ett nytt försök med *Bannlyst*, vilken möts av ännu sämre kritik än *Körkarlen*. Det är särskilt kannibalmotivet som väcker avsky. Dess krigskritiska perspektiv föll också platt när romanen kom ut till julen 1918. Karl Otto Bonnier kommenterade att den utkom ”alldeles samtidigt med att världskrigets kanoner tystnade [...] ingen ville mera tänka på krig eller tala därom.”⁹

Filmens framväxt i Sverige

Parallellt med Lagerlöfs författarkarriär utvecklades det nya filmmediet. Det brukar sägas att filmen föddes i december 1895 då bröderna Louis och Auguste Lumière organiserade historiens allra första offentliga filmvisning, som blev en publiksuccé. För svensk del kom genombrottet på Stockholmsutställningen 1897. Då visades de första svenska filmerna för publik, så kallade ”levande fotografier” som visades i Lumières kinematograf. De första filmerna var dokumentärer och naturfilmer. Oftast en-minutsfilmer av en gatubild eller något liknande. Det var fransmannen George Méliès som med sin teaterbakgrund införde berättandet i filmen några år senare.

De tidiga filmerna var hyllade och uppbackade av kungahuset. Oscar II:s änkedrottning Sofia var rentav aktieägare i ett av de första svenska filmbolagen, ”Victoria”. Men under 1900-talets första decennium förändrades filmmarknaden och sensationsfilmer med inslag av sex, våld och brott blev populära och folk började klaga över ”biografeländet”. Redan 1911 hade det gått så långt att Statens biografbyrå inrättades för att sätta åldersgränser och klippa bort de värsta scenerna.¹⁰

I och med första världskriget reducerades filmtillverkningen drastiskt i de flesta av de krigförande länderna. Efter kriget fanns inte pengar och utrymme att producera film på samma sätt som förr i Europa. Sverige som stod utanför kriget var således ett av de få europeiska länder som fortfarande hade en fungerande filmindustri. Efterfrågan på svensk film blev följaktligen stor ute

⁹ Citerat efter Palm, ”Jag vill sätta världen i rörelse”, 530f.

¹⁰ Leif Furhammar, *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitel och en fortsättning* (Stockholm: Dialogos i samarbete med Svenska filminstitutet, 2003).

i världen. Detta kommersiella uppsving på exportsidan var, som Leif Furhammar påpekat, en avgörande orsak till att den svenska stumfilmen mot slutet av 1910-talet inledde sin ryktbara men kortlivade storhetstid, den så kallade guldåldern.¹¹

Den svenska filmens internationella framgång var så stor att de ledande svenska produktionsbolagen Svenska Bio och Filmindustriaktiebolaget Skandia år 1919 gick ihop i ett stort bolag, Svensk Filmindustri, det vill säga SF. I Råsunda filmstad byggde man ett nytt väldigt ateljékomplex som skulle bli Europas stora filmfabrik. Allt gjordes i övertygelsen att Sverige även efter kriget skulle förbli en världsmakt på biomarknaden. Så blev det nu inte. Vid mitten av 1920-talet tar Frankrike, Tyskland och framförallt USA över marknaden både konstnärligt och kommersiellt.¹²

I början, på 1910-talet, var filmerna som sagt ofta dåliga och biograf-censuren var tvungen att bevaka produktionen. Bo Florin menar att det ”är i skärningspunkten mellan filmcensuren, publikförväntningarna, den offentliga debatten och pressens filmbevakning som guldåldern som realitet tar form”.¹³ Filmen behövde något nytt för att höja sin status. Litteraturen var svaret.

I början försökte filmen utgå från teaterns förlagor. Strindberg hade redan 1911 sagt ”Varsågod att kinematografera så mycket ni vill av min dramatik”.¹⁴ Men vare sig *Fadren* eller *Fröken Julie* blev lyckade, endast *Hemsöborna* 1919. Filmens inledande beroende av teaterkonsten, med fasta scenbyggen och stillastående kamera, blev en återvändsgränd när filmmediet sökte utveckla sina egna verktyg, med rörlig kamera, klipp och föränderliga miljöer.

Istället var det romankonsten som blev en viktig grund för filmen. Framförallt 1800-talsromanens ofta melodramatiska handling, med en allvetande berättare i kombination med gestaltandet av olika protagonisters synvinkel på skeendet var mycket användbart för filmen. Enligt Anna Nordlund var Sergej Eisenstein, som gjorde den berömda *Pansarkryssaren Potemkin*, den förste att visa vad Dickens och 1800-talsromanen betytt för filmen och hon menar att Selma Lagerlöf har haft en liknande betydelse för den svenska filmen.¹⁵

¹¹ Furhammar, *Filmen i Sverige*, 11.

¹² Furhammar, *Filmen i Sverige*, 12.

¹³ Bo Florin, *Den nationella stilen: Studier i den svenska filmens guldålder* (Stockholm: Aura, 1997), 32.

¹⁴ Citerat efter Anna Nordlund, *Selma och filmen: om stumfilmens glansdagar* (Sunne: Märbacka förlag, 2016), 4.

¹⁵ Nordlund, *Selma och filmen*, 5.

Bo Florin påpekar att litteraturens och dramatikers inflytande på filmen och filmatiseringen som en form för berättande och återberättande av historier inom en bestämd kultur också bidrog till att vidmakthålla det egna kulturella arvet. Samtidigt kunde detta arv när det tolkades om till film kritiskt granskas och bearbetas.¹⁶ Det är särskilt relevant i guldålderns sammanhang fortsätter han ”där inte minst den utländska kritiken i så stor utsträckning tagit fasta på de svenska filmernas förmedling av en nationell eller nordisk kultur och legendflora”.¹⁷

Alla de stora filmerna under guldåldern är adaptationer av litterära verk. Företrädesvis av Selma Lagerlöf.¹⁸ En fransk tidning hävdade, visserligen felaktigt men ändå, att *alla* de populära filmerna på slutet av 10-talet var Lagerlöfffilmatiseringar.¹⁹ Svensk films guldålder startar med Victor Sjöströms filmatisering av Ibsens dikt *Terje Vigen* 1916, över Sjöströms *Stormyrtsösen*, Stillers *Herr Arnes penningar*, Sjöströms *Körkarlen* och avslutas med Stillers *Gösta Berlings saga* 1924.²⁰ Efter den gör Stiller som Sjöström och låter sig köpas över till Hollywood.

Lagerlöf och de första filmatiseringarna

Lagerlöf hade fått en förfrågan redan 1909 när F. Hallgren hör av sig med förslaget att filma Nils Holgersson men då sagt nej med hänvisning till att det nog var mer till skada än nytta. Selma Lagerlöf är då fortfarande skeptisk till mediet vilket hon uttrycker i ett brev till Alfred Dahlin, redaktören till den serie där Nils Holgersson ingick: ”Han [Hallgren] förefaller ju så entusiastisk för sin plan att göra biografen gagnelig istället för skadlig, men jag tycker att

¹⁶ Florin, *Den nationella stilen*, 187.

¹⁷ Florin, *Den nationella stilen*, 187.

¹⁸ Filmatiseringar av Selma Lagerlöfs verk:

”Tösen från Stormyrtsösten” 1908 → *Stormyrtsösen* 1918 (Victor Sjöström)

Jerusalem 1901–02 → *Ingmarsönerna 1 och 2* 1919 (Victor Sjöström)

Av Jerusalem gjordes också *Ingmarsarvet* 1925 och *Till Österlandet* 1926, (Gustaf Molander)

Herr Arnes penningar 1903 → *Herr Arnes penningar* 1919 (Mauritz Stiller)

En herrgårdssågen 1899 → *Gunnar Hedes saga* 1922 (Mauritz Stiller)

Körkarlen 1912 → *Körkarlen* 1921 (Victor Sjöström)

(Sjöström spelar sedan i Bergmans *Smultronstället* (1957) där det, liksom i *Sjunde inseget* (1957) finns referenser till *Körkarlen*.

Gösta Berlings saga 1891 → *Gösta Berlings saga* 1924 med Greta Garbo som Elisabeth Dohna (Mauritz Stiller)

¹⁹ Furhammar, *Filmen i Sverige*, 10.

²⁰ Stiller och Sjöström är de som nämns oftast som representanter för guldåldern, men andra regissörer fanns också som Gustav Molander och Georg af Klercker som också gjorde många filmer, men arbetade delvis i Danmark och sedan på teatern som skådespelare.

detta inte kan genomföras.”²¹ Men när Sjöström, nu den hyllade regissören till filmatiseringen av Ibsens *Terje Vigen*, dyker upp sju år senare 1916 med ett manus han skrivit till Lagerlöfs långa novell ”Tösen från Stormyrtorpet” blir Lagerlöf intresserad. Filmens ökade status spelar naturligtvis in, men sannolikt var det kanske också så att den alltid lika mediestrategiska Lagerlöf efter misslyckandet med romanen *Körkarlen* här såg sin möjlighet att bli mer modern och att öka intresset för sina böcker.

Lagerlöf blev nöjd med filmatiseringen *Stormyrtösen*. Den handlar om en ung kvinna som blivit med barn med storbonden och försöker få honom att erkänna faderskapet. Men när hon i domstolen förstår att han tänker förneka faderskapet och därmed svära falskt på bibeln blir hon upprörd över att hennes barns fars själ kommer att brinna i helvetet och hon drar tillbaka sin anmälan. Med den melodramatiska berättelsens logik så blir hon först fördömd och utstött som ensam mor men i slutänden vinner den sanna kärleken, medan det går illa för storbonden. Filmens popularitet bidrog förmodligen till en lagändring som gjorde att män inte kunde undslippa försörjningsansvar genom att avsvära sig faderskapet i domstol. Lagerlöf lär själv ha sagt: ”Stormyrtösen gjorde nog sin nytta.”²² Sjöström var också mån om att placera en del saker i filmen, som telefonstolpar och liknande, för att visa att handlingen tilldrog sig i samtiden även om platsen var landsbygden. Den blev framgångsrik internationellt och efter det tecknades ett femårskontrakt på att filma Lagerlöfs böcker.

Sjöström fortsätter med att filma delar av *Jerusalem*, som han gör flera filmer av under 1919. Men det är egentligen de två filmer som Stiller och Sjöström gör med fotografen Julius Jaenzon, *Herr Arnes penningar* 1919 respektive *Körkarlen* 1921, som tillsammans kommer att bli de stora exemplen på guldåldern, vilket säkert till stor del var den innovativa Jaenzons förtjänst. För det är i det fantastiska fotot, i kameraåkningarna, de laddade närbilderna, ljussättningen, men framförallt i de spektakulära dubbelexponeringarna, som de här filmerna utmärker sig.

Berättelserna kan tyckas ganska olika först, den ena en historisk roman om ett mord och den andra en samtidshistoria om alkoholism och tbc bland fattiga i Landskrona. Men båda berättelserna binds samman av en kärleksrelation bortom döden, som explicit gestaltas genom gengångare. I *Herr*

²¹ Bjarne Thorup Thomsen, ”Northern constellations”, i *Re-mapping Lagerlöf: performance, intermediality and European transmissions*, red. Helena Forsås-Scott, Lisbeth Stenberg och Bjarne Thorup Thomsen (Lund: Nordic Academic Press, 2014), 193.

²² Vivi Edström, *Selma Lagerlöf: livets vågspel* (Stockholm: Natur & Kultur, 2002), 363.

Arnes penningar kommer Elsalills fostersyster tillbaka från de döda för att varna Elsalill och kanske uppmana henne till hämnd för att mannen hon är på väg att gifta sig med är systemens mördare. I *Körkarlen* är rentav merparten av historien skildrad inifrån David Holms vålnad från andra sidan döden.

Den gotiska litteraturens uppkomst i slutet av 1700-talet med sina fantastiska och övernaturliga inslag var på många sätt en produkt av upplysningen. När den faktiska tron på det övernaturliga försvann kunde det omvandlas till underhållning. Skräck och övernaturligheter förvandlades till en kittlande estetisk sensation med sin antydning om att världen ändå inte var helt avförtrollad. På samma sätt tycks mellankrigstiden, på väg in mot estetisk nysaklighet och rationell funktionalism, roat hängett sig åt ett filmiskt intresse för den gotiska litteraturen med filmatiseringar av vampyrer och monster som *Dracula*, *Carmilla* och *Frankenstein*.²³ Att Stiller och Sjöström redan ett decennium innan dessa berömda filmatiseringar når sådana framgångar med Lagerlöfs gotiskt anstrukna berättelser om vålnader och livet efter döden kan också ses som en effekt av den modernisering Sverige stod på tröskeln till vid 1920-talets början.

Det gotiskt övernaturliga, det religiösa och moralpsykologiska är ofta sömlöst förbundet i Lagerlöfs berättelser. Både Stiller och Sjöström gjorde tillsammans med fotografen Jaenzon något fantastiskt av den kombinationen i sina filmer. Genom att utnyttja allt vad den nya filmtekniken hade att erbjuda så kunde de övernaturliga elementen ges en ny inramning. Med hjälp av de avancerade tekniska dubbelexponeringarna i *Körkarlen* kunde betraktaren bjudas in att faktiskt se det hinsides. Skuld och försoning, gengångare och liemän förädlades från gammalt skrock till högteknologisk modernitet genom det avancerade filmfotot. På det viset omvandlades det mest otidsenliga i Lagerlöfs berättelser till det mest moderna och samtida.

Stillers *Herr Arnes penningar* 1919

Stillers filmatisering av *Herr Arnes penningar* blev mycket framgångsrik hos både publik och kritiker. Framförallt blev den internationellt känd och såldes till 46 länder, vilket gjorde Lagerlöf påtagligt nöjd.²⁴ Stiller tog sig lite mer friheter med Lagerlöfs text än Sjöström gjort i *Stormyrötösen*, även om *Herr Arnes penningar* fortfarande ligger nära texten. Textrutorna är exempelvis

²³ F. W. Murnau, *Nosferatu* (1922), Todd Browning, *Dracula* (1931), med Bela Lugosi i huvudrollen, kom att sätta bilden för vampyrfilmer under hela 1900-talet, James Whale, *Frankenstein* (1931) och Carl Dreyer, *Vampyr* (1932) som var löst baserad på Le Fanus *Carmilla* (1876) om den kvinnliga vampyren Carmilla.

²⁴ Nordlund, *Selma och filmen*, 13.

hämtade direkt ur Lagerlöfs text. En påtaglig skillnad mellan Lagerlöfs text och Stillers adaption är att bokens kvinnliga protagonist Elsalill byts ut mot filmens sir Archie. Det sker framförallt genom Stillers snabba klipp som låter sir Archies blick vara den som sammanfaller med betraktarens, som därmed tittar på Elsalill med hans ögon.²⁵

I *Herr Arnes penningar* ”har de döda ett särskilt ärende till de levande, vill få dem att se sanningen om sig själva eller ge de döda upprättelse”, skriver Palm.²⁶ Så när publiken på biodeuken faktiskt kunde se spöket av Elsalills fostersyster glida fram bakom henne för att varna henne, eller för att skrämma sir Archie blev det gripande på ett helt nytt sätt. Spöket var inte skrämmande utan en vit, skön och skör kvinnogestalt. Att se den döda spökande fostersystemen på det viset måste ändå ha fått publiken att bli lojal med Elsalill även om filmen i stora stycken var skildrad ur sir Archies perspektiv.

Anna Nordlund menar att Stillers *Herr Arnes penningar* är mer berättad med kameran, och med ett säkrare bildspråk.²⁷ Dock följde filmen mycket nära de illustrationer Albert Edelfeldt hade gjort av boken. Det var inte unikt i tidens filmatiseringar, påpekar Bo Florin, men flera av Stillers mest spektakulära tagningar, som liktåget över isen, liksom spöksystemen som håller armarna korsade över bröstet, är hämtade från Edelfeldt.²⁸ Bo Florin menar dock att det inte här är frågan om vem som ska ha äran för bilden ”utan själva cirkulationen av motiv, de visuella intertexter som här förekommer och som visar att inspirationen till den svenska filmens guldålder inte enbart legat på skriftens område”.²⁹

²⁵ Florin, *Den nationella stilen*, 93.

²⁶ Palm, ”Jag vill sätta världen i rörelse”, 468.

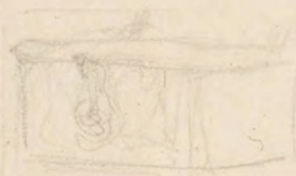
²⁷ Nordlund, *Selma och filmen*, 13.

²⁸ Florin, *Den nationella stilen*, 100.

²⁹ Florin, *Den nationella stilen*, 107.



Kvinnornas tåg över isen med den döda Elsalill i Mauritz Stillers version av *Herr Arnes penningar* (ovan) och Albert Edelfeldts illustration av samma scen (till höger). © Svensk filmdatabas respektive Atheneum Finlands nationalgalleri.



Sjöströms *Körkarlen* 1921

Körkarlen handlar om den försupne David Holm som dör på nyårsnatten och därför egentligen ska bli den som kör dödens kärra under nästföljande år. Han väcks upp av körkarlen och lämnar sin fysiska kropp och som en vålnad besöker han under natten den unga tbc-sjuka slumsystemen Edit som gripits av kärlek till honom och vill träffa honom en sista gång innan hon dör. Mötet får honom att gripas på något sätt av hennes osjälviska kärlek som han inte alls förtjänar och han börjar förändras. Sedan möter han sin sjuke bror i fångelset och lovar honom att vaka över fosterbarnet och gör därmed att brodern kan dö i frid. Det sista han får bevittna under sin vålnadsvandring genom nyårsnatten är hans egen olyckliga fru som är på väg att ta livet av både sig och barnen. När Holm konfronteras med konsekvenserna av sitt dåliga liv ber han Gud om hjälp att inte låta de stackarna dö. Körkarlen Georges skickar tillbaka Holms själ till hans kropp och han kan rädda livet på sin familj och försonas med sin hustru.

Om Lagerlöf beskrivit Elsalills mördade fostersyster som ett spöke och öppnat för de filmiska dubbelexponeringarna, så skrev hon egentligen fram det ännu tydligare i *Körkarlen*. När körkarlen får David Holm att komma ur sin döda kropp och han plötsligt står och tittar på sig själv beskrivs tydligt hur han lämnar sin kropp och tittar på den:

I detsamma reser sig David Holm från marken. Han vet inte hur det har tillgått, men han står plötsligen upprätt. Han vacklar, allt tycks gå runt för honom, både träd och kyrkvägg, men han kommer fort till jämvikt.

»Se dig om, David Holm!» säger en stark stämma till honom. Han lyder i ögonblickets förvirring. Framför honom på marken ligger utsträckt en lång karl av präktig kroppsbyggnad, men klädd i smutsiga paltor. Han ligger där nedsölad av blod och jord, omgiven av tömda flaskor, med ett rödsprängt, uppsvällt ansikte, vars ursprungliga drag man inte kan gissa sig till. [...]

Framför denna liggande gestalt står han själv, han också en lång karl av en präktig kroppsbyggnad. Samma ruskiga och smutsiga plagg, som den döde bär, är också han iförd. Han står framför denne andre som hans dubbelgångare.

Men dock inte fullt en dubbelgångare, ty han är ett intet. Eller det är kanske orätt att säga ett intet, utan en bild. En bild av den andre, som har blivit sedd i en spegel, och som har trätt ut ur glaset och lever och rör sig.³⁰

Lagerlöf skrev den här scenen redan 1912, men det är som om den är skriven med tanken på en filmatisering som kan använda dubbelexponering av den döda kroppen och vålnaden. Sjöström och fotografen Julius Jaenzon följer ju

³⁰ Selma Lagerlöf, *Körkarlen* (Stockholm: Bonnier, 1912), 66f.

också i filmen Lagerlöfs skildring väldigt exakt som synes om man jämför med bilden nedan. Det blir till ett magiskt filmiskt trick att vi ser David Holm resa sig ur sin liggande kropp samtidigt som han blir kvar i samma ställning, liggande på marken.



Vålnaden av David Holm reser sig ur den döde David Holms kropp. Ur Victor Sjöström, *Körkarlen*. © Svensk filmdatabas.

Huvudpersonen i *Körkarlen* David Holm, är alltså under större delen av filmen en halvt genomskinlig vålnad. Det gotiska draget hos Lagerlöf, som inte drog sig för att skriva in det övernaturliga i annars realistiska texter, kom så väldigt väl till pass i en filmisk omgestaltning. Merparten av berättelsen utspelar sig i en slags mellanvärld där vissa döda vistas mellan jordelivet och dödsriket. Detta är något som människorna inte kan se. David Holms gamle vän Georges som är dödens körkarl berättar för David att han försökt varna honom men inte nått fram. Det enda David märkt av detta försök till kontakt från andra sidan är att han hört ett oförklarligt gnissel. Han har alltså hört något av kärrans ljud men inte velat eller kunnat tolka vad han upplevt.



David Holm försöker förstå att han är död medan han pratar med Körkarlen som kommit för att hämta honom som sin ersättare. Ur Victor Sjöström, *Körkarlen*. © Svensk filmdatabas.

För biobesökaren däremot blev plötsligt hela denna halv värld synliggjord genom filmens dubbelexponeringar. Jakob Lundström skriver i filmtidningen FLM att det handlade om en vidareutveckling av Jaenzons experiment med dubbelexponeringar i Stillers *Herr Arnes penningar* från året innan. Under inspelningen av *Körkarlen* förde Jaenzon ”noggranna anteckningar om filmmeter och vevhastigheter, och för vissa scener kördes remsan fyra gången genom kameran, allt för att göra andefigurerne liksom tredimensionella. Sjöström själv blev väldigt nöjd med ’andarnas konsistens’, som han kallade det.”³¹

Filmens teknik tycks utplåna gränsen till det hinsides. Beträktaren kan ta del av vad människor i vanliga fall inte kan se: de dödas själar. Likaså hur döden väntar på människor innan de ens själva vet om det. Dödens körkarl känner inga hinder, han kan åka rakt igenom byggnader med sin kärra och rör sig lika obehindrat över land som över vattnet.

³¹ Jakob Lundström, ”Körkarlen och andarnas konsistens” FLM, nr 17/18 2012.

Gotik som filmisk modernitet

Skräcken i att vara en vålnad, död men ändå levande, frånvarande men ändå medveten om allt som händer, framträder ännu tydligare genom de filmiska dubbelexponeringarna. När David Holm berättar myten om körkarlen ”som är i tjänst hos en sträng herre som heter Döden” för sina suparyänner klipper filmen från dem vid bordet med sina glas, till bilden av den halvt genomskinliga mannen med neddragen huva och lien bredvid sig på kuskbocken.



Körkarlen kommer åkande. Ur Victor Sjöström, *Körkarlen*. © Svensk filmdatabas.

I nästa bild får vi se körkarlen med sin gamla magra häst glida upp framför ett stadshus. Inne i huset i en modern lyxig bostad sitter en ensam man vid skrivbordet och röker. Han stirrar tomt framför sig och tar sedan fram en pistol och tittaren förstår då att han tänker ta livet av sig. Körkarlen var alltså därutaför redan innan mannen ens fattat sitt beslut att skjuta sig. Dödens hot blir tydligt när körkarlen med hjälp av dubbelexponering glider rakt igenom den stängda porten och sedan ut på andra sidan in genom den stängda dörren till arbetsrummet. Sedan klipp till mannen som nu ligger död på golvet med pistolen bredvid sig.



Körkarlen med sin vagn stannar framför huset där mannen bor som strax ska skjuta sig. Ur Victor Sjöström, *Körkarlen*. © Svensk filmdatabas.

Denna märkligt otidsenliga historia om körkarlen som kör de dödas själar till dödsriket hade Lagerlöf hämtat från en bok med bretonska dödssägner som hon fått av sin franske översättare.³² I sin filmiska gestaltning förs denna ålderdomliga legend rakt in i ett modernt stadsrum och lägenheter med samtida inredning. Kombinationen av det lätt igenkännbara samtida med det gotiskt övernaturliga är intensivt kuslig och blir extra framträdande i den filmiska gestaltningen.

Romanen *Körkarlens* kombination av stark realism som tuberkulosdöd, fattigdom, alkoholism med övernaturlighet hade som nämnts inte gått hem hos publiken som uppfattat den som alltför melodramatisk. Även kritiken hade förhållit sig sval och framförallt kritiserades det indirekta berättandet, som Lagerlöf ofta använde sig av, menade Vivi Edström.³³ Men det var just den berättartekniken med återblickar och minnesbilder som nu blev en kreativ utmaning för Sjöström. Hans tidigare filmer hade varit rakt kronologiskt berättade, men nu utvecklade han ett annat, mer sofistikerat, filmiskt berättande. Florin menar att filmmediets krav fått Sjöström att välja ett mer elliptiskt berättarsätt än Lagerlöf, där ”Sjöström i högre grad berättar genom

³² Palm, ”Jag vill sätta världen i rörelse”, 468.

³³ Edström, *Selma Lagerlöf*, 419.

en återblicksstruktur, där endast ett mindre antal episoder utspelas i filmens nu”.³⁴ Hennes text finns ändå närvarande genom direkta citat i 123 av 132 texttrutor i filmen.³⁵

Victor Sjöström menade också att Lagerlöfs böcker var ovanligt bra att filma. ”Jag utgick nämligen från att författarinnan säkert bättre än jag hade reda på hur hon tänkt sig sina människor och deras öden. För övrigt låg ju ’Stormmyrtösen’ såväl som de följande filmade Selma Lagerlöf-böckerna så väl till för filmomarbetning – det var ju strängt taget mest att så att säga illustrera dem i levande bilder.”³⁶ Flera av hennes böcker blev ju också återutgivna med bilder från filmen på omslaget.³⁷ Anna Nordlund menar att jämförelser mellan filmmanuset och Lagerlöfs text visar hur mycket Lagerlöfs text influerade filmen.³⁸ Tack vare ett ingripande från Lagerlöf, där hon föreslog en annan lösning för hur scenerna kunde disponeras, berättar Nordlund, så fick filmen större variation mellan nutid och förfluten tid än Victor Sjöström ursprungligen tänkt sig.³⁹ Flera scener är direkt kalkerade på boken. Kamerarörelser används sparsamt. Florin menar att Sjöström istället uppnådde rörelse genom ”en dynamisk gestaltning av de grafiska linjerna i bilden”. Men framförallt att Sjöström arbetade med klipp ”så att åskådaren växelvis närmar sig och fjärrar sig från personerna i bilden”.⁴⁰

Om romanen *Körkarlen* varit en flopp så blev filmen istället en oerhörd succé, både i Sverige och internationellt. Den får lysande recensioner när den har premiär 1922 i New York och det leder också till att Sjöström blir erbjuden att komma till USA, vilket han också gör. Filmencyklopedisterna René Jeanne och Charles Ford har sagt om filmen *Körkarlen*: ”Säkerligen har ingen film gett upphov till så mycket beundran, så många diskussioner och kommentarer som ’Körkarlen’, och säkerligen har ingen förtjänat det i så hög grad.”⁴¹

³⁴ Florin, *Den nationella stilen*, 163.

³⁵ Florin, *Den nationella stilen*, 163.

³⁶ Louise Lagerström, *Körkarlen en filmhandledning* (Stockholm: Svenska filminstitutet, 2004), 4.

³⁷ Florin noterar att så mycket som åtta litterära källor till guldålderfilmerna trycktes om med bilder ur filmerna som illustrationer, varav tre av Lagerlöfs böcker, dock inte *Körkarlen*. *Tösen från Stormmyrtorpet*, *Ingmarssönerna*, *Herr Arnes penningar*, *Klostret i Sendormir*, *Vem dömer? Sängen om den eldröda blomman*, *Kvarnen och Berg-Eijvind och hans hustru*. Florin, *Den nationella stilen*, 188f.

³⁸ Nordlund, *Selma och filmen*, 16.

³⁹ Nordlund, *Selma och filmen*, 17

⁴⁰ Florin, *Den nationella stilen*, 166.

⁴¹ Citerat efter Lagerström, *Körkarlen en filmhandledning*, 4.

Om Lagerlöf 1909 hade varit skeptisk till idén om filmatisering så kom hon att ändra uppfattning helt i takt med att hennes böcker blev filmade och 1921 skriver hon till Victor Sjöström:

Nu är nog den filmen lyckligt i hamn, och det utmärkta arbete som ni nedlagt på filmen både som författare, regissör och aktör blir denna gång tillfullo uppskattat [...]. Nu tycks det emellertid, som om ni brutit väg inte bara för svensk film utan också för mina böcker ... Jag tänker att det roar er att höra att film också kan hjälpa fram böckerna.⁴²

Litteratur och film lever i ett symbiotiskt förhållande till varandra och aldrig var det tydligare än under svensk films guldålder. Filmerna hjälpte fram Lagerlöfs böcker men utan Lagerlöf så skulle det inte heller finnas en guldålder i svensk film. Litteraturen som förlaga har skapat en bra film, men framförallt gjorde filmens nya tekniska möjligheter att Lagerlöfs melodramatiska berättelser med starka övernaturliga och religiösa inslag kunde omkodas till något absolut modernt.

Filmens högteknologiska lösningar med de återkommande dubbelexponeringarna tycks dra bort förlåten från den andra sidan och låta betraktaren se sådant människor inte kan se. Filmen iscensätter, nästan ännu tydligare än läsarens fantasi kunde göra, den stackars David Holms vandring genom nyårsnatten tillsammans med körkarlen och hans kärra, in genom stängda dörrar, över öppet hav, för att hämta de dödas själar. I ett ögonblick då Lagerlöf visserligen framgångsrik men fast i en roll som berättare av gamla sägner från Värmland, riskerade att börja uppfattas som ålderdomlig, estetiskt och innehållsmässigt, gav filmen hennes berättelser en ny konnotation av modernitet. Genom de här filmtekniska gestaltningarna av hennes berättelse blev Lagerlöf inte bara i fas med sin egen samtid, utan rentav i framkant av den.

⁴² Citerat efter Thomson, "Northern constellations", 194.



Körkarlen står över elementen och åker över vattnet. Ur Victor Sjöström, *Körkarlen*. © Svensk filmdatabas.

”Se!”

Bild, blick och dröm i Stagnelius diktning

JAKOB STABERG

”Se! Nøjets lampor flämta opp och slockna, Likt stjärnorna, när morgonrodnans blickar/ I Öster pråla”.¹ Den retoriska figur som inleder Erik Johan Stagnelius ”Elegi” anger exemplet men får här verkan av en gest: någonting pekats ut, ramas in imaginärt för att bli föremål för uppmärksamhet. Detta språkliga fenomen låter en bild framträda som inte är slutgiltigt fixerad utan kommer att upprepas varierad i sekvenser vars omfång ständigt tycks kunna vidgas. De bilder som framträder liknar dem som framträder i drömmen, ett ljussatt föremål utan bakgrund, utan horisont. Den poetiska utsagan verkar som ett utmärkande där någonting *ges*: bild och gest bildar ett tecken.²

Med tårar fäfängt kallar jag tillbaka
De unga hopp, de gyllne fantasier,
Som förr kring glädjens helga altar svängde,
Vid strängars ljud, sin klara fackeldans.
I molnens rymder ser jag dem försvinna,
Likt rädda duvor, som vid jägarns eldskott,
I luften höja sig på silvervingar,
Likt rosendrömmar om försvunna dagar
Som fly vid dagens första purpurblickar
Från fångens tinningar i häktets natt. (28)

I den mån tolkningsarbetet styrs av denna gest – detta ”Se!” – träder ”meningsproblematiken”³ tillbaka för en analys opererande i enlighet med det sätt på vilket tolkningen fungerar hos Freud, nämligen, just som ett *deuten*, ett

¹ Erik Johan Stagnelius, *Samlade skrifter*, bd V, *Otryckta skrifter: Lyrisk II, prosa, brev* (Stockholm: Atlantis, 2013), 28. Referenser till detta band av *Samlade skrifter* ges härnäst inom parentes i huvudtexten.

² ”Förutsättningen för såväl Lacan som Kristevas modell av det omedvetna är hämtad från lingvisten Ferdinand de Saussure: tecknet är konstituerat av två sidor, den som betecknar, *le signifiant*, och det som betecknas, *le signifié*”. Cecilia Sjöholm, *Föreställningar om det omedvetna: Stagnelius, Ekelöf och Norén* (Stockholm: Symposium, 1996).

³ Roland Lysell, *Erik Johan Stagnelius: Det absoluta begäret och själens historia* (Stockholm och Stehag: Symposium, 1993), 13.

utpekande.⁴ Vad som uppmärksammas – eller pekats ut – är då en särskild kvalitet hos dikten. Följande analys vill med den ansatsen söka urskilja diktens sätt att rama in undflyende fenomen, de små varseblivningarnas flim-mer, i konkreta bilder, vilka ständigt anhopas och förmeras. Det analytiska arbete vi här tar oss för kommer till sist att peka mot blickens närvaro i denna poesis operationer.

”Elegi” nedtecknar de flimrande ögonblicken mellan varseblivning och medvetande, dröm och vaka. De förnimmelser som framträder liknas i dikten vid ”irrbloss”, ”spår [...] som gyckla” (28), men konkretiseras i bilder som påminner om teaterkulisser. Det gryende dagsljuset är lika mycket artefakt, en fackla tänd, som det nattliga rusets drömbilder. Den utplåning uppvaknandet bereder är inte tom, men övertäckt av spår, ja, av tecken: ”Förgäves tömma hundra vårar åter / För mina fötter rosenkorgar” (29). Dikten suggererar ett barockt övermått, till sist frammanat i en punkt där allt briserar: ”krossad vilar kärlekens teorbi” (28). Den mångfald av betecknande som dikten alstrar bildar ett nätverk i vilket bilder utgör noder, särskilda för-tätningar.

Analysen tar nu som sin uppgift att söka utkristallisera en egenhet eller, vad vi kommer att kalla, en viss *syntaktisk disposition* i diktningen.⁵ Det handlar om att söka urskilja en specifik kvalitet hos bilden sådan den fram-träder i Stagnelius poesi. Essän tar sin metodologiska utgångspunkt i sam-spelet mellan psykoanalytisk teoribildning och litterär text så som Cecilia Sjöholm beskrivit det i sin avhandling *Föreställningar om det omedvetna*. En sådan hållning förändrar villkoren för läsningen, Sjöholm sammanfattar det som att ”[d]et analytiska tolkningsarbetet inriktar sig på språkliga fenomen istället för symboltolkningar”.⁶ Uppmärksamheten riktas mot egenheter i framställningen, sprickor eller avvikelser mot det normerande språket, det som verkar ”disruptivt och störande”. I linje med Julia Kristeva fäster hon uppmärksamhet vid hur rytmen ”kan verka med eller mot utsägelsen”.⁷ Vår läsning vill uppmärksamma såväl just rytm som de sensoriska förnimmelser

⁴ Freuds upptäckt kan beskrivas som en metod, det fria infallets, vilken, polariserad av överföringen, syftar till att bryta ned material och reducera det till diskreta element. Jean Laplanche, ”Between determinism and hermeneutics”, i *Essays on Otherness* (New York: Routledge, 1998), 162. ”Tolkning syftar på vad man företar sig med ett enskilt element i materialet”, Sigmund Freud, ”Konstruktioner i analysen”, i *Psykoanalysens teknik*, övers. Lars W. Freij (Stockholm: Natur & Kultur, 2002), 360.

⁵ Syntaxen är naturligtvis förmedveten. Men vad som undgår subjektet är att syntaxen står i förbindelse till det omedvetna reservatet”, Jacques Lacan, *Psykoanalysens fyra grundbegrepp: Föreläsningarna, bok XI*, övers. Carin Franzén och Mats Svensson (Hägersten: Tankekraft, 2015), 86.

⁶ Sjöholm, *Föreställningar om det omedvetna*, 15.

⁷ Sjöholm, *Föreställningar om det omedvetna*, 17.

det poetiska språket frammanar. Den dikt vi här utgått från, ”Elegi”, är föremål för några reflexioner i Sjöholms avhandling vilka kretsar kring minnet på så vis att det självmedvetande som upprättas med det präglas av ”begär och separation”.⁸ Följande framställning tar dessa reflexioner som utgångspunkt men utvecklar dem i riktning mot de ”[b]egärets bilder” som uppstår med den poetiska fantasin. Snarare än den temporala strukturen är det bilden som här träder i fokus. Den poetiska bilden fattas som ett tillstånd, en dittills formlös affekt som med de språkliga medlen ges visuell form, vilket är en återkommande effekt i Stagnelius poetiska arbete. Vi noterar att där bilden framträder är detta poetiska maskineri som mest överväldigande. Trots sin anmärkningsvärda klarhet ter sig bilderna emellertid på en gång hemlighetsfulla då någonting alltid utelämnas. Bilderna är på en gång enastående pregnanta, men del i en oupphörlig och därmed undanglidande förmering. Att en bild hålls samman av en specifik syntax – fras läggs till fras, motiv upprepas, varieras, sidoorndas, betecknande element anhopas – gör den möjlig att söka inringa stilistiskt. Bildens verkan – dess sanning – förstås då som något som, så att säga, fastnat i det betecknandes väv, snarare än en allegorisk figur, trop eller metafor, underordnad diktjaget erfaret som uttryck för poetens vilja att formulera en ”själens historia”.⁹ Nej, den specifika verkan hos bilden som vi söker ringa in förstås som det som träder oss till mötes i dröm och hallucination; hotande nära psykosens verklighetsförlust låter den oss ana *blicken* i sin rena form.¹⁰

Att söka fånga diktens ”rytmiska form” kan således utgöra en metod att stilistiskt utkristallisera det fenomen vi efterforskar.¹¹ Den hermeneutiska läsarten utvinns ur föreställningen att Stagnelius poesi följer av och ger retorisk form åt en ”psykisk kris”,¹² vars växlingar av stillastående och rörelse – där själva hastigheten i ett otåligt invokativ – kan följa rytmen hos en ”neurotisk dynamik”.¹³ Den identifierade rösten får bära en ”själens historia” vilket gör det möjligt att samordna de genrer och uttrycksformer, ännu bestämda av den klassiska poetiktraditionen som författarskapet rör sig mellan under ett ”projekt” – nämligen det att ”nä insikt i världens innersta struktur”.¹⁴ Men

⁸ Sjöholm, *Föreställningar om det omedvetna*, 73.

⁹ Lysell, *Erik Johan Stagnelius*, 13.

¹⁰ Lacan, *Psykoanalysens fyra grundbegrepp*, 93.

¹¹ Sten Malmström, *Studier över stilen i Stagnelius' lyrik* (Stockholm: Svenska Bokförlaget [Bonnier]), 395.

¹² Staffan Björck, *Lyriska läsövningar: Trettio svenska dikter*, 2. uppl. (Lund: Gleerup, 1961), 39.

¹³ Mikael Van Reis, ”En genialisk – men besynnerlig, lurvig och burschikos varelse!”, *Göteborgs-Posten*, 30 juli, 1984.

¹⁴ Lysell, *Erik Johan Stagnelius*, 13.

poesin blir till, tycks det oss, där detta projekt *fallerar*: överkodat ”röstens nollstadium” alstras fraser i form av intensiteter; konfronterad med ängelns oläsbarhet, den andres gåtfulla meddelande, lägger den skapande fantasin bild till bild ordnade i sekvenser av snabba och långsamma rörelser.

Kanske är det i dramer som *Bacchanterna* eller i ett epos som *Vladimir den store* som dessa rörelser manifesteras som allra tydligast; då bildar de något som kan liknas vid drömsekvenser. Här frammanas stillastående miljöer vars interiörer antas karaktären av en enastående bildprakt, en av orientalism präglad erotik eller våldsamma skeenden på ett slagfält; bilderna är formade av överväldigande affekter, de frammanar raseri, rustillstånd, hypnos. Men även ett poem som ”Endymion” kan mot den bakgrunden lyftas fram. Här hålls ”flyktiga, romantiskt ögonblickliga naturfenomen” i dikten kvar ”i den klaraste och konkretaste form”.¹⁵ ”Utan förrerska spannet / Travar i silvrade moln” (125). Den mytologiska scenen dikten gestaltar låter nämligen aktualisera drömmens fenomen varför dikten kan betecknas som ”mötet med gudinnan som *bild*”. Här underordnas de fenomen dikten materialiserar meningsproblematiken endast i betydelsen att ”själens tillstånd visualiseras”:¹⁶ i ”Endymion” omvandlas ju tanke i framhallucinerad bild.

”Elegi” aktualiserar en spänning mellan å ena sidan den klassicistiskt klart framställda mytologiska scenen som bild och å andra sidan former där ingen bild täcker vilket ger upphov till något vi tidigare liknade vid barockens litterära effekter. Sten Malmström har visat att vissa sekvenser i Stagnelius poesi är associativa, inte kausala. Därmed tas ett steg bort från att underordna poesin det som kan befästas som ett *hermeneutiskt projekt*. Snarare än en *riktning* implicerande ett ”djup”, uppmärksammas en *spridning* dikten ger upphov till. Malmström benämner den som ”fortspinning”, en ”asymmetrisk formprincip” kännetecknad av vad han kallar den ”växande enhetens princip”.¹⁷ Malmströms stilanalys fäster uppmärksamhet vid den poetiska utsagan som en lingvistisk händelse: det kan gälla ”den ökande tyngd som ligger i utvidgningen av bildens ordomfång”, eller till sist materialiteten i ett ord – ”tallöst”.¹⁸

Malmström visar hur blankversen medger en stilistisk effekt där tematisk variation och serier av bilder skapar stegring. Effekten kallas med en

¹⁵ Bengt Holmqvist, ”Endymion”, i *Elva diktanalyser*, red. Sigvard Cederroth (Stockholm: FIB:s lyrikklubb, 1958), 42.

¹⁶ Lysell, *Erik Johan Stagnelius*, 343, 362.

¹⁷ Malmström, *Studier över stilen i Stagnelius' lyrik*, 374ff.

¹⁸ Malmström, *Studier över stilen i Stagnelius' lyrik*, 374ff.

musikalisk term för ”fortspinning” där en poetisk utsaga utvecklas vidare i en relativsats.¹⁹ Den senare variationen blir längre, asymmetrin underordnad en ”växande enhetens princip”:

De unga hopp, de gyllne fantasier,
Som förr kring glädjens helga altar svängde,
Vid strängas ljud, sin klara fackeldans. (28)

Formen ”unga hopp” varieras som ”gyllne fantasier”, vars bestämning klyver versraderna. Effekten blir att sidoordnade motiv växer ut till större omfång oberoende av radgränserna. Effekten, menar han, hänger samman med blankversens möjligheter. Omkring en upprepad utsaga sprids de sidoordnade fraserna vilka bildar motiv som omfattar fler och fler rader. Tomheten överkorsas av anhopningar vilka ger den poetiska framställningen kropp. De antar effekten av gyckelbilder – ”hemska irrbloss” (28) – vilka omöjligt när den slutgiltiga.

Malmström pekar ut ”tematiska variationer”, ”sviter av bilder”, ibland parafraaserande orientaliska religiösa former, – effekter Böök noterade som ”upprepning, hopning, koordinering”²⁰ – språkliga egenheter där den klassicistiska satsbyggnad, som utgör förutsättningarna för Stagnelius poetiska bilder, löses upp. Med hänvisning till *Drömydning* skulle vi med denna utgångspunkt kunna skissera en analys gjord *en détail*, med en uppmärksamhet fäst vid språkliga intensiteter.²¹ Det skulle vara en stilanalys aktualiserad i en spänning mellan djup och spridning, mellan mening och intensitet, i vilken själva konceptualiseringen av bilden träder i fokus. Med begreppen närhet och spridning skulle då en egenhet i det konstnärliga uttrycket ringas in: bilden, menar jag, organiseras av blicken, ”det gåtfulla, det mest fördolda objektet; syndriftens objekt”.²² Genom att visa vad som egentligen inte kan ses, nämligen begäret, drar den poetiska bilden in oss i drömmens domän.

Men kan vi tala om en drömmens varseblivning och vad skulle känneteckna den? I Freuds *Drömydning* tecknas en teoretisk ram för att läsa bildens verkan, möjlig att överföra på de exempel vi hämtat från Stagnelius poesi. I *Drömydning* betraktas drömmen inte endast som en kungsväg till

¹⁹ Malmström, *Studier över stilen i Stagnelius' lyrik*, 374ff.

²⁰ Malmström, *Studier över stilen i Stagnelius' lyrik*, 371; Fredrik Böök, ”Per Elgströms romantiska poesi”, *Samlaren*, årg. 29 (1908), 91ff.

²¹ Sigmund Freud, *Drömydning*, *Samlade skrifter*, bd 2, övers. John Landquist (Stockholm: Natur & Kultur, 1996); Malmström, *Studier över stilen i Stagnelius' lyrik*, 1ff.

²² Lacan, *Psykoanalysens fyra grundbegrepp*, 33.

kännedom om det omedvetna, utan utforskandet av dess fenomen ger upphov till ett teoretiskt korrelat där den psykiska apparaten föreställs som sammansatt av *instanser* eller *system*. Genom antagandet av Gustaf Theodor Fechners förmodan om att ”*drömmens scen är en annan än det vakna föreställningslivets*” formas idén om en specifik psykisk lokalitet inom denna apparat där tankar förvandlas till bilder.²³ När den psykiska apparaten liknas vid ”ett sammansatt mikroskop, en fotografisk apparat e.d.” så motsvarar denna *drömmens scen*

en plats inom en sådan apparat, där ett av förstadierna till bilden skapas.²⁴

Hos Freud framstår vårt inre som ett bildskapande medium, ett komplext samspel mellan direkt sensorisk perception och latent bild, minnesspår och fantasier. Varseblivning föreställs alltså som en aktiv process där perceptuella data registreras, filtreras genom våra sinnen, för att genom omedveten intervention omvandlas till virtuella bilder.

Denna det omedvetnas intervention kan med Jacques Lacan tänkas som den diskontinuitet, detta snavande eller fallerande där ”något manifesterar sig som en vacklan”.²⁵ Med det skulle vi nu kunna säga att det som infångas i det betecknandes väv Stagnelius metrik vecklar ut är just den gåta där något ”talar [...] på den nivån där allt som slår ut i det omedvetna sprider sig likt mycelium kring en central punkt, som Freud säger på tal om drömmen”.²⁶ Snarare än det *jag* vars ”psykiska kris” sätter en oundviklig hermeneutisk process mot en ”nollpunkt” i rörelse – jaget, vars ”förtvivilade läge” utgående från ”ängelns radikala oläsbarhet”,²⁷ – rör det sig om ett ”obestämt subjekt”.²⁸ Det är så den specifika intensiteten i den poetiska bilden leder oss mot drömmens fält.

Stagnelius specifika bildvärld utspelas på tröskeln mellan dröm och vaka, rus och verklighet. Sven Cederblad betonade ”hur levande drömmens bilder”

²³ Freud, *Drömydning*, 484.

²⁴ Freud, *Drömydning*, 484.

²⁵ Lacan, *Psykoanalysens fyra grundbegrepp*, 41.

²⁶ Lacan, *Psykoanalysens fyra grundbegrepp*, 41.

²⁷ Horace Engdahl, *Den romantiska texten: En essä i nio avsnitt* (Diss., Stockholms universitet, 1986), 161; Anders Olsson, ”Du i vars sken, i nattens dunkla timma. Om tilltalet i Stagnelius’ lyriska diktning”, i *Att välja sin samtid: Essäer om levande svensk litteratur från Birgitta till Karlfeldt*, red. Bengt Landgren (Stockholm: Norstedt, 1986), 158; Lysell, *Erik Johan Stagnelius*, 357ff.

²⁸ Lacan, *Psykoanalysens fyra grundbegrepp*, 41.

tecknas.²⁹ Hans läsning närmar sig något han kallar, de ”endokrina” förmimmelserna.³⁰ Dessa kan tänkas utgöra villkor för bildernas pendlande mellan tydlig gestalt och de av Fechner identifierade ”små varseblivningar” vilka, med Gilles Deleuze formulering, kan ”översvämma medvetandet, som i sömnen eller svindeln”.³¹ Det är som om de pregnant tecknade bilder Stagnelius poesi frambringar låt framträda de fysiologiska processerna bakom visuell perception ”från svindeln eller yrseln till det luminösa livet”.³² Bilden får karaktären av skarpt framhävande, där kontrastverkan ger bilderna intrycket av koncentrerad yta vars intensifiering av färg och taktila effekter bestämmer dem. Som effekt av manipuleringen av metriken former framträder intensiteter, vilka verkar som poesins noder; så som i den ibland ”intensivt orientalistiskt färgmättade skildringen”³³ eller i de mytologiska fantasier ”Elegi” uttrycker, enligt vilka ”zodiakens Änglar / Med skarpa svärd den stora cirkus vakta / Där själen kämpar med en här av vilddjur” (32). Men kontrastverkan rör inte enbart perceptionen fattad som en intensiv klarhet frigjord ur ”en mörk fond, utlämnad till de små varseblivningarnas digestiva vimmel”,³⁴ – den visar hur, vad han kallar, det onda uppträder under skönhetsens mask men förråder sin ursprungliga ort: en ”giftig nardusblomma”, ”sömnförande papaver”, ”vallmorus”.³⁵ Den hallucinatoriskt klart framställda blomman utsöndrar ett gift, en smitta som verkar på drömliv och perception genom närhet och spridning.

Om vi nu till sist riktar uppmärksamhet mot de zoner där jagets position, själshistoriens berättelse, upplöses för andra främmande fenomen, kan vi ställa frågan: vilket är subjektet som talar? Sjöholm pekar ut en utsaga hos Schelling där denne låter tanken manifesteras jagets klyvning. ”Det tänker i mig, det tänkes i mig, är ett rent faktum, precis som jag med lika stort berättigande kan säga: jag drömde, och: det drömde mig”.³⁶ Utifrån den psykoanalytiska erfarenheten urskiljer Lacan en radikal klyfta som skiljer jaget från ett omedvetet subjekt. I det elfte seminariet gör han en läsning av Freuds centrala dictum som låter påvisa att detta omedvetna subjekt träder

²⁹ Sven Cederblad, *Stagnelius och hans omgivning* (Stockholm: Bonnier, 1936), 194.

³⁰ Cederblad, *Stagnelius och hans omgivning*, 1ff.

³¹ Gilles Deleuze, *Vecket: Leibniz & barocken*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Göteborg: Glänta, 2004), 153.

³² Deleuze, *Vecket*, 152.

³³ Cederblad, *Stagnelius och hans omgivning*, 205.

³⁴ Deleuze, *Vecket*, 152.

³⁵ Cederblad, *Stagnelius och hans omgivning*, 189.

³⁶ Sjöholm, *Föreställningar om det omedvetna*, 28.

oss tillmötes i drömmen: ”Här, på drömmens fält, hör du hemma. *Wo es war soll ich werden*”. Lacan formulerar det som att: ”det handlar om vad *Ich* är under Freuds penna, [...] när man förstår [...] att känna igen dess plats – den fullständigt totala orten för de betecknande elementens nätverk, det vill säga subjektet, där *det* var, sedan urminnes tider, drömmen”. Hans utsaga hjälper oss att ordna de iakttagelser som här gjorts om bilden i Stagnelius poesi, när han säger: ”det är det nätverk där något emellanåt har fastnat”.³⁷ Där bilden i Stagnelius poesi träder i förgrunden blir subjektets radikala decentrering åtkomlig. Snarare än att tänka Stagnelius bilder som organiserade runt ett seende jag, gäller det att erkänna dess strukturella likhet med drömmens fenomen sådan Lacan beskriver det:

På drömmens fält däremot är det som kännetecknar bilderna att *det* visar.³⁸

Om vi i drömmen möter blicken i dess rena form, som det heter i elfte seminariet, så betyder det – vilket Stagnelius poesi smärtsamt visar – att när världen börjar framkalla blicken ”då börjar också känslan av överklighet”.³⁹ Den poetiska frasen visualiserar begäret genom bilder vilka verkar som noder i en väv av betecknande, organiserat i form av anhopning, förtätning och spridning. Bildens drömlika pregnans frammanar fenomen vilka sätter i spel blicken som något främmande för jaget. Bilderna frammanar de små varseblivningarna på tröskeln till den punkt där verkligheten ger vika: i den poetiska förnimmelsen blir allt hallucination, dröm, fragment av en ren perception.

³⁷ Lacan, *Psykoanalysens fyra grundbegrepp*, 61.

³⁸ Lacan, *Psykoanalysens fyra grundbegrepp*, 92.

³⁹ Lacan, *Psykoanalysens fyra grundbegrepp*, 92.

It's not your father, it's your mother

SIMON CRITCHLEY

It was towards the end of 1995, in dreary Colchester, in a flat above a shop.

I awoke from another bloody dream about my father, who had died ten or so months earlier. This time, my Dad was dressed in some sort Roman toga and standing in front of a long row of Doric columns extending somehow endlessly into the distance, like a circular, vast, looping diorama. It was all very Hollywood, very *Anthony and Cleopatra*, very early 1970s; in full, saccharine technicolor. My father was alone, a light breeze from nowhere somehow ruffled his robes and it was as if he was floating slightly off the ground. It was twilight. He was looking at me intently. My eye in the dream, my line of perspective, was in the lens of a movie camera, tracking in for a close-up, but moving incredibly slowly, like one of those awful slow-motion Bill Viola video things that people used to think were cool. In the dream, my father was softly beckoning me with the index finger of his outstretched right hand, and a bare, somehow suntanned arm and half exposed chest. I was gliding ever so quietly, ever so slowly, to meet him.

I turned to Cecilia, woke her up, and told her the dream. Outside, cars and buses passed slowly in the early morning, congested traffic on the hill. Passengers on the top deck of No.78 double decker bus could see right into the bedroom. You would not call it cozy. After patiently listening to my little story, recounting another in what had become an endless Netflix series of dreams that everyone wanted to stop, Cecilia paused, looked me in the eye and said quietly but firmly, "It's not your father, it's your mother".

Under Cecilia's influence and – it must be said – instruction, I was teaching Freud's *The Interpretation of Dreams* for the first time and thinking through the structure of the dreamwork and the psychology of unconscious dream processes. I was having classical, nay parodic, Oedipal dreams about my father. I was quietly impressed with myself for having such an active unconscious life. I hadn't been exactly what you would call a dreamer. But Cecilia, in her inimitable, cool way, saw through my sorry pretense. I had somehow conspired with my unconscious to look in exactly the wrong place. Such are the effects of secondary revision in Freud's fourfold construction of the dreamwork. My relationship with my Dad was the easy bit. It was my mother who was the problem. This is where I had to look.

25 years later, I'm still looking and trying to figure that one out. Wish me luck.

One way of telling this story is that I learned to think psychoanalytically from Cecilia. By that I do not mean psychoanalysis as a theory of the mind. There are plenty of those around; I'm a philosopher and we have tons of such theories. I mean rather psychoanalysis as a series of hermeneutic habits or practices that one can learn, ways of looking, ways of writing that are closer to the body, to the rough grain and movement of experience, to whatever sexuality might mean (and what does it mean?), to the endless vicissitudes of the drives and to the shifting tides of our unconscious life: slow-breathing, rhythmical and vast.

But the best way of telling the story is that I learned so much about being able to think, see, feel and write from Cecilia. I learned to be less priggish and literal-minded thinker, trained like a dog to mimic predictable critical responses and give dull recitations of texts from the great canon. My mind was slightly less like an IKEA flat-box kit, where philosophy is like filling a room with entirely pre-planned mental furniture. Cecilia always struck as the cleverest person I'd ever met with the most fascinatingly odd way of directing herself at a topic. She often began sideways on, looking at a phenomenon askance, observing a detail, something oblique, and she would let indirection be her direction. Cecilia found the particular that would open up the general in a writing that always had energy, verve, insight and a peculiarly un-Stockholmly humour. She is so funny, kind and clever. I'd always wanted to tell her this, but I never had the chance. It's funny that, isn't it? People rarely get to say what they mean to each other.

Spår av Ljus

HELENE SCHMITZ

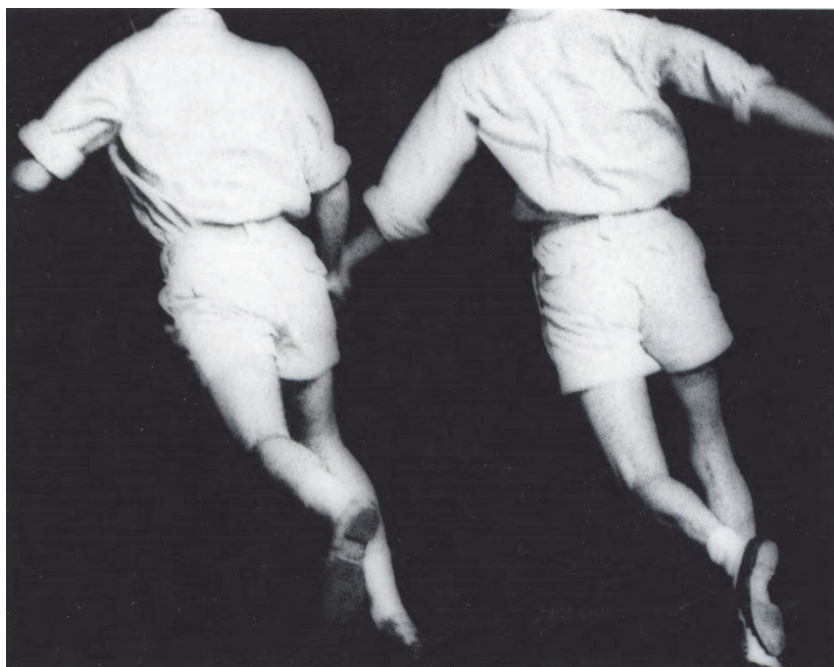
Cecilia har så länge jag har känt henne varit intresserad av samtida dans.

I slutet av åttiotalet gjorde jag en utställning i samarbete med några av den tidens verksamma koreografer, både svenska och internationella. Det resulterade i utställningen *Spår av Ljus* som först visades på Dansens Hus i Stockholm 1991. Cecilia skrev ett antal texter med utgångspunkt från fotografierna och dessa texter ingick som en del av utställningen. De projicerades på golvet med hjälp av en diaprojektor i det helt nedsläckta utställningsrummet. Verken som presenteras i festskriften till Cecilia är ett urval av de fotografier som presenterades i utställningen.

Helene Schmitz
Stockholm den 26 oktober 2020







Falcon Crest (1990). Koreografi av Bogdan Szyber och Carina Reich. Fotografi: Helene Schmitz.





Anja Birnbaum, *Hommage à Loïe Fuller* (1992). Koreografi av Margaretha Åsberg. Fotografi: Helene Schmitz.

Rörelse / Movement

Till Cecilia; 4 danser

CECILIA ROOS

Födelsedagsfest på Upplandsgatan, jag dansar till Aretha med S. som inte är här med oss längre. Då sveper du in på och över golvet, sluter ögonen och dansar. Jag har inte sett det förut i dig, ett tryck. Ett bestämt tryck i rörelsen. Dansen kan göra det med en, visa något som annars inte syns.

I en studio på Danshögskolan. Vi forskar i rörelse och dans. Du frågar: *på vilket sätt framträder den dansande kroppen?* Jag visar en rörelsesekvens som du ska göra. Vad händer mellan att du först ser en rörelse och sen ska utföra den? När blir tanken rörelse och rörelsen tanke? När suddas mellanrummet ut? Vi nöter en rörelsesekvens, gång på gång, sen sitter den. Du sluter ögonen och dansar. I tystnad. Du ser ut som Madonna.

På en konferens i Zürich på Hochschule der Künste. Vi ska presentera vår forskning och vi börjar med att framföra en koreografi tillsammans. Den är inte fysiskt ansträngande men dansen gör något med en. Puls och andning ökar och du säger: *den tar mig på djupet*. Eyes wide shut. I ögonvrån ser jag dig. Du sluter ögonen och dansar.

På WELD i Stockholm. Technosession med Frederic Gies. Rummet är svettigt och mörkt, det går att skönja silhuetter. En silhuett känns bekant så jag drar mig närmare. Det är du.

Dancing queen, i total hängivelse sluter du ögonen och dansar.

Tänkandets och materiens rörelser

Antoinette Deshoulières idyller som ekopoesi

CARIN FRANZÉN

Kris, katastrof, apokalyps är ord som tränger sig på i en tid av accelererande global uppvärmning, migrationer och en pågående pandemi. Det framstår kanske då som föga energiskt att försöka tänka med denna tid genom att återvända till historien och dikten. Och kanske kan det till och med te sig som en ren verklighetsflykt att söka sig till en så förlegad genre som idyllen – den lilla form som när sig på föreställningen om en *locus amœnus*, den idealiserade plats av ursprunglig harmoni och lycka som idyllen favoriserat sedan Theokritos och antikens herdediktning. Men jag vill ändå försöka lyfta fram hur en av franskklassicismens idag bortglömda poeter, Antoinette Deshoulières (1638–1694), genom sina idyller ger prov på ett ekologiskt tänkande, som möjligen inte kunnat uppfattats som ett sådant förrän i vår tid – eller med Timothy Mortons ord: ”In its fullest scope, *it will have been thought* at some undefined future point”.¹

En otidsenlig diktare

Antoinette du Ligier de la Garde, som hon hette innan hon vid endast tretton års ålder giftes bort med den tretton år äldre militärofficeren Seigneur des Houlières, föddes in i en privilegierad adelsfamilj. Hennes far tjänade Anna av Österrike och hon var jämnårig med den blivande franske monarken Ludvig XIV liksom med författare som Racine och Boileau. Hon undervisades i hemmet av den odogmatiska libertinen Jean Dehénault, som introducerade henne till den antika filosofin, särskilt epikurismen som han var väl bevandrad i, liksom till tidens nya filosofi, det vill säga cartesianismen. Snart blir hon en central del av den preciösa salongs-kulturen, och hon öppnar en egen salong 1670 präglad av hennes filosofiska och litterära intressen. Den första tryckpublikationen av hennes dikter ges ut 1688.

Under sin livstid räknades hon till Frankrikes ledande poeter och även under det följande seklet publicerades flera utgåvor av hennes dikter, men i

¹ Timothy Morton, *The Ecological Thought* (Cambridge: Harvard University Press, 2010), 3.

litteraturhistorieskrivningen under 1800- och 1900-talen har hon blivit mer eller mindre bortglömd.²

Deshoulières verksamhet sammanfaller med den franskklassiska periodens höjdpunkt i Frankrike. Likväl har hon beskrivits som svårplacerad och otidsenlig. Som Sophie Tonolo skriver i introduktionen till sin källkritiska utgåva av Deshoulières dikter från 2010, utmärks hon av att vara på en och samma gång före och efter sin tid.³ Hon håller fast vid en äldre fritänkande tradition, som fann ett av sina främsta uttryck i Montaignes essäer, samtidigt som hennes förnuftskritik väcker upplysningstänkarnas intresse. Som när Pierre Bayle resonerar om förnuftets tillkortakommanden i sin *Dictionnaire historique et critique* från 1697 med följande beskrivning av Deshoulières: ”Det är detta som fått en av de mest säkra och skarpsinniga begåvningarna under 1600-talet att föredra fårens villkor framför människans”.⁴

Mer precist kan Deshoulières otidsenlighet relateras till ett grundtema i hennes dikter – att människan som allt annat levande följer materiens rörelse. Det är en tanke med rötter hos de antika epikuréerna, men den stör franskklassicismens antropocentriska rationalism under senare delen av 1600-talet, ”defined as the triumph of order over instability, of rigorous clarity over free metaphorical play, and of reason over imagination”.⁵ Och genom vår tids ekologiska medvetande kan denna tidiga form av materialism och föreställningsvärld ges förnyad aktualitet – i en omläsning som inte nödvändigtvis söker visa på hur Deshoulières föregriper vår tid utan snarare får oss att förnimma den tydligare genom historiens rörelse. Om den också innebär ett återvändande av något bortträngt får det tas som en vinst.

Idyll som alteritet

Det är inte givet hur materiens rörelse kan finna plats i en idylldikt, som är en traditionell form av pastoral poesi. Men medan eklogen eller pastoralen ofta kräver en dramatisering mellan personer i ett slags sentimentalt äventyr befolkat av herdar och herdinnor, utgör Deshoulières idyller en iscensättning

² Se Volker Schröder, ”Verse and Versatility: The Poetry of Antoinette Deshoulières”, i *Teaching Seventeenth- and Eighteenth-Century French Women Writers*, red. Faith E. Beasley (New York: MLA, 2011), 242–243.

³ Sophie Tonolo, inledning till *Poésies* av Antoinette Deshoulières (Paris: Garnier, 2010), 37–38.

⁴ Pierre Bayle: *Dictionnaire historique et critique*, vol. 3 K–P (Amsterdam: Brunel, 1730), 560. Alla översättningar från franska är mina.

⁵ Larry F. Norman, ”The Baroque as Anti-Classicism. The French Case”, i *The Oxford Handbook of the Baroque*, red. John D. Lyons (New York: Oxford University Press, 2019), 629.

av poetens intryck och tankar i mötet med naturen. Idyllerna är beskrivande snarare än dramatiska och genren uppfattades under hennes egen tid vanligtvis som en ”liten dikt som kan behandla alla slags ämnen”.⁶ Författaren och litteraturkritikern Jean-François de La Harpe (1739–1803) – som ansåg att Deshoulières diktning var ”otvungen men extremt prosaisk” – såg i hennes idyller ”endast moraliteter riktade till blommor, bäckar, får, bland vilka några är fyndiga och naturliga”.⁷ Men det som en kritiker på 1700-talet verkade tycka var banalt kan få dem att röra på sig i dag. Särskilt de perspektiv som öppnas upp av Mortons projekt att dekonstruera naturen som ett objekt att behärska eller idealisera – ”en transcendental term i materiell maskering” – kan visa på hur Deshoulières idyller söker vägar för mindre destruktiva förhållningssätt till såväl en inre som en yttre värld.⁸

Men bygger inte idyllen just på en idealisering av naturen? Förvisso, men hos Deshoulières undermineras dikternas idealiserade landskap av en filosofisk tanke på naturens gång och människans ändlighet. Den hierarki mellan människa och natur som bygger på distansering och behärskande liksom på olika former av idealisering kastas om. När Deshoulières i enlighet med genrens konventioner framställer naturen som harmonisk och ordnad är det för att framhålla hur det mänskliga i jämförelse kommer till korta i linje med de klassiska moralisternas desillusionerade skepticism. Med Frédéric Neyrat kan man tala om att Deshoulières gör bruk av en ”separerande ekologi” som gör hennes ”idylliska” blick till en kritik av antropocentrisk rationalism.⁹

Hur som helst, om Deshoulières idyller är ”små bilder” som termen etymologiskt sett ju betyder, är det avståndet till det betraktade som rubbar den tidsbundna antropocentrismen, vilken sätts i rörelse mot sin egen gräns. Det finns ingen möjlighet för den betraktande poeten att dra sig tillbaka till en behagfull plats, långt från det sociala livets krav, maktlidelser och korruption. Idyllen framställer en alteritet. Klyftan mellan människans sociala lott och den idylliska värld som representeras av får och fåglar, blommor

⁶ Monique Vincent, *Le Mercure galant: présentation de la première revue féminine d'information et de culture 1672–1710* (Paris: Champion, 2005), 492.

⁷ Jean-François de La Harpe, *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, band 6 (Paris: Agasse, 1799), 405.

⁸ Timothy Morton, *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics* (Cambridge: Harvard University Press, 2009), 14.

⁹ Frédéric Neyrat, ”Elements for an ecology of separation: Beyond ecological constructivism”, i *General Ecology: the New Ecological Paradigm*, red. Erich Hörl och James Burton (London: Bloomsbury Academic, 2017), 102.

och bäckar utgörs inte av ett temporalt avstånd till ett svunnet Arkadien. Det rör sig snarare om en skillnad mellan mänskligt och icke-mänskligt som rubbar all tanke på mänsklig supremati.

Deshoulières filosofiskt mättade naturbetraktelse gör i en mening bruk av genrekonventionen. Som ekokritikern Greg Garrad påpekar, har pastoralen från början ”used nature as a location or as a reflection of human predicaments, rather than sustaining an interest in nature in and for itself”.¹⁰ Men Deshoulières hyllning till naturen som ”a bountiful present” får andra implikationer än ett nostalgiskt tillbakablickande.¹¹ De utgör ingen ”pastoral romance” med Norbert Elias ord om Honoré d’Urfés herderoman *L’Astrée*.¹² I stället för den allt mer maktlösa feodaladelns nostalgi, som Elias läser in i den romanen, föregriper Deshoulières snarare den utveckling som de pastorala genrerna skulle genomgå under de följande seklen då de blir en plats för ”the feelings of loss and alienation from nature to be produced by the Industrial Revolution”.¹³

Deshoulières idyller är skrivna under en tid då grälet mellan de antika och de moderna pågår för fullt och bland andra Bernard le Bovier de Fontenelle gör ett försök att förnya den pastorala traditionen genom sin *Discours sur la Nature de l'églogue* (1688) där han framför allt avvisar det allegoriska modus som genren förvaltat. Herdarna och herdinnorna ska inte längre framställas som förklädda representanter för hovsamhället utan gestalta människans strävan efter lugn och lycka i enlighet med hennes sanna natur.¹⁴ Men om Deshoulières kan placeras på de modernas sida avvisar hon samtidigt den nya filosofins rationalism och i sina idyller gör hon bruk av samma bestiarium som La Fontaine. Otidsenligt skriver hon vidare på en äldre skeptisk tradition som företräds av moralister som Pascal och La Rochefoucauld. Och den uppfattning av naturen som framträder i hennes idyller kan kopplas till såväl Gassendi som Spinoza.¹⁵ Låt oss exemplifiera.

¹⁰ Greg Garrad, *Ecocriticism* (London: Routledge, 2012), 35.

¹¹ Garrad, *Ecocriticism*, 37.

¹² Norbert Elias, *The Court Society*, övers. Edmund Jephcott (Dublin: University College Dublin Press, 2014), 264–265.

¹³ Garrad, *Ecocriticism*, 39.

¹⁴ Se E. Kegel-Brinkgreve, *The Echoing Woods: Bucolic and Pastoral from Theocritus to Wordsworth* (Amsterdam: J. C. Gieben Publisher, 1990), 562–563.

¹⁵ Se Tonolo: ”Introduction”, 65.

Följ fåren och bäcken

När det gäller idyllen ”Fåren” (”Les moutons”, 1677) kommer sig pregnansen i dikten av att de filosofiska perspektiven tar spjörn mot en allegorisk tradition av oskuldsfulla, goda men dumma får, vilken framträder i La Fontaines fabler. I dikten får de likväl också och framför allt beta av gräset och vandra på fälten i egenskap av djur, vilket slås an i diktens första rader:

Ack, små får, vad ni är lyckliga!
 Ni betar på våra fält, utan oro och rädsla
 Alltid älskade och älskliga.
 Inget tvingar er till tårar;
 Ni skapar er aldrig onödiga begär,
 I era lugna hjärtan följer kärleken naturen,
 Utan att erfara kvalen förnimmer ni behagen.¹⁶

Det är just egenskapen att fåren endast följer naturen, som Deshoulières tar fasta på och kontrasterar mot människans fäfängliga strävanden under förnuftets herravälde. I dikten skriver hon vidare om det meningslösa i att hålla fast vid ting som rikedom och skönhet med rader som erinrar om barocka formuleringar hos Pedro Calderón de la Barca eller William Shakespeare: ”Utän att tänka på att vi med dem ska förgås som en dröm” (125). Och i det följande raderna, som lyfter fram tillvarons instabilitet och människans korta tid på jorden, genljuder Montaigne:

Det finns i detta vida universum
 Inget säkert, inget fast;
 Över tingen här nere styr Fortuna
 Enligt sina olika nycker;
 Förgäves förmår vår försiktighet
 Hålla oss borta från hennes minsta slag. (125)

Som hos Montaigne, som kunde skriva att världen bara är ”en evig gungbräda”, har tanken på livets instabilitet i Deshoulières idyll en materialistisk grund.¹⁷ Det är signifikativt att det inte är Gud som styr och råder utan den gudinna som i äldre tänkande kallades för Fortuna. Det faktum att

¹⁶ Antoinette Deshoulières, *Poésies* (Paris: Garnier, 2010), 123. Sidhänvisningar till Deshoulières dikter är hämtade från denna utgåva och anges direkt i huvudtexten.

¹⁷ Michel de Montaigne, *Essayer. Bok 3*, övers. Jan Stolpe (Stockholm: Atlantis, 2012), 25.

Deshoulières använder den romerska mytologins gudinna i sin dikt visar hur hon håller fast vid en äldre tradition som även är verksam i barocken men som försvinner med den moderna vetenskapens framväxt.¹⁸ I raden om att livet passerar som en dröm kan man även förnimma spåren av den epikureiska filosofins idé att döden skingrar såväl själens som kroppens atomer. Eller möjligen än mer radikalt, som hon skriver i ”Bäcken” (”Le ruisseau”): ”Vi ska återlämna detta olycksdrabbade liv / Som slumpen har givit oss / I intets sköte ur vilket vi kommer” (219). Även dessa rader kan associeras med Montaigne, och särskilt hans essä ”Att filosofera är att lära sig dö”, där han med ett flertal referenser till Lucretius vänder sig mot en kristen moral, som hotar eller lockar med ett liv efter detta, och bland annat skriver: ”Döden är mindre att frukta än ingenting, om det finnes något som är mindre än ingenting”¹⁹.

När Deshoulières publicerade sin idyll ”Bäcken” i *Mercure galant* 1685 hade det bara gått fem år sedan Canal du Midi öppnades. Och det är som dikten för fram en kritik mot det moderna projekt som använder sig av naturen som ett objekt för sin egen vinnings skull.

Efter en jämförelse mellan flodens rörelse från källa till hav med människans levnadslopp mot döden, och hur hon uppfunnit sin stolthet för att maskera sin misär och gjort sig till naturens ”tyrann”, följer dessa rader apostroferade till floden, vilka rätt osökt kan föra tankarna till tidens stora kanalprojekt: ”Varför stänga dig inne i ett hundratal kanaler?” (217). Det är intressant att notera att den enkla frågan även bär på en vågad kritik mot Ludvig XIV. Som Chandra Mukerji påpekat användes konstruerandet av Canal du Midi som propaganda för regimen, och dess ingenjör Pierre-Paul Riquet menade att Gud låg bakom framgången.²⁰ Kritiken framhävs även i nästa rad som handlar om hur den fria bäcken tvingas in i en annan form av ordning: ”Och varför vända på Naturens ordning och tvinga dig att spruta i luften?” (217). Den retoriska frågan pekar troligen mot hur floder leddes om för att försörja fontänerna i slottsträdgården Versailles, dit hovet flyttat 1682. Inga konkreta referenser till den sociala och kulturella kontexten är utsagda i dikten men de citerade raderna konkretiserar en mer allmän kritik av det suveräna förnuftet, som nästa fråga i dikten exemplifierar på ett explicit vis:

¹⁸ Se Arndt Brendecke & Peter Vogt: *The End of Fortuna and the Rise of Modernity* (Berlin: De Gruyter Oldenbourg, 2017), 6.

¹⁹ Michel de Montaigne, *Essayer. Bok 1*, övers. Jan Stolpe (Stockholm: Atlantis, 2012), 92.

²⁰ Chandra Mukerji, *Impossible Engineering: Technology and Territoriality on the Canal du Midi* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2009), xix.

”Om allt bör lyda vår högsta befallning / Om allt är gjort för oss och det bara handlar om vilja, / Varför använder vi inte denna suveräna makt bättre?” (217). Genremässigt kan ”Bäcken” beskrivas som en satirisk idyll, som samtidigt och i enlighet med traditionen idealiserar ”naturens ordning” mot människans ”tyranniska” värld. Med andra ord som en reaktion mot en mänsklig rovdraft av naturen i spåren av en rådande antropocentrisk rationalism.

Till blommors och fåglars fördel

Deshoulières materialism kan kallas för en pessimistisk epikurism, som blir särskilt tydlig i idyllen ”Blommorna” (”Les fleurs”, 1677). Trots det förnimbara ontologiska avstånd som idyllen artikulerar mellan blommornas ”ni” och människornas ”oss” sker en inversion i dikten av den traditionella – i grunden kristna – hierarkin när blommorna kontrasteras mot människan. Medan de förra vissnar och dör för att födas igen beskrivs människans död som hennes slut:

Lyckligare än oss, dör ni för att återfödas.
Sorgliga reflektion! Fåfånga önskan!
När vi en gång upphört att vara,
Älskvärda Blommor, är det för alltid. (171)

Det är till blommorna poeten vänder sig att föra fram sin klagan över att vara människa. Hon bryter sig därmed loss från den tradition som gör blomman till en symbol för kvinnlig skönhets och en erinran om att ”plocka dagen” innan vissnandet sätter in. För att citera Pierre de Ronsard från det föregående seklet: ”Medan dina år blommar / i sin ljuvaste grönska, / Plocka, plocka, din ungdom / Som med denna blomma, kommer åldern / att få din skönhets att mattas”.²¹

Diktens blomtid är därför inte en metafor för människans tid. Blommorna har sin egen rörelse av död och pånyttfödelse som ett människoliv förvisso också delar men sörjer för egen del eller söker uppväga och motverka på olika vis. Det mänskliga medvetandet innebär inte ett övertag – även om hon kan odla trädgårdar och namnge växter – utan en begränsning. Hon kan ”vilja leva igen” men påminns då om att döden inte är den största olyckan utan

²¹ Citerad efter Philip Usher, ”Almost Encountering Ronsard’s Rose”, i *Early Modern Ecologies. Beyond English Ecocriticism*, red. Pauline Goul & John Usher (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020), 162–163.

själva människolivet: ”bara är en massa rädsla, smärta / möda, sorger och obehag” (171).

Med flera av seklets fritänkare delar Deshoulières tanken på att det som gör människan sämre lottad än djur och växter är hennes (döds)medvetenhet – som kan odlas på olika vis.²² I den libertinistiska tradition Deshoulières skriver vidare på handlar det förvisso om att lära sig att dö, vilket också innebär att försöka följa materiens rörelse snarare än att motarbeta den, som i de rader som avslutar idyllen ”Fåglarna” (”Les oiseaux”, 1679):

Det finns endast frihet hos Djuren.
 Vanan, plikten, den stränga etiketten
 Alla krävande regler som jag beklagar,
 Och likväl visar de lömska människohjärtat
 Ändå bara upp sin yta.
 I vrede mot vårt svek, ger oss
 Naturen inget annat än lidande;
 Vi odlar våra Trädgårdar och Fält,
 Medan Naturen gör allt för de små Fåglarna.
 Näten man fångar er med är det enda missöde
 Ni behöver frukta;
 Den rädslan är vår gemensamma lott,
 Alla och envar vill förgripa sig på vår frihet,
 Med falska utanverk söker man infänga oss.
 Ack, stackars små fåglar,
 Mot Jägarens list tänk på att försvara er,
 Att leva i tvång är den största av olyckor. (189)

Det traditionellt kristna motiv som vill förklara människans lidande med syndafallet (som det slås fast i första Mosebok) förskjuts genom ett ekologiskt perspektiv. Det är naturen som hämnas människans svek, och sveket är hennes ingrepp i naturen, i dikten exemplifierat genom fångstnäten. Deshoulières kritiserar med andra ord den föreställning som handlar om människans rätt och dominans över naturen och det icke-mänskliga. Det är en rätt som tar sig uttryck i olika former av tvång, vilka i dikten inbegriper allt från kultiverandet av jorden till fågeljakt och hovsamhällets regler för det passande. Den ontologiska skillnad som markerades i idyllen om blommorna – växternas rörelse och människans dödsmedvetande – krymper i relation till det lidande som tvånget orsakar för såväl människan som för det icke-mänskliga.

²² För en sammanfattning av den libertinistiska traditionen under det franska 1600-talet, se Antoine Adam, *Les libertins au XVIIe siècle* (Paris: Buchet/Chastel, 1964), 8–31.

Materiens och tänkandets rörelse

I "Fåglarna" framträder en libertinistisk kritik av hovsamhällets "stränga etikett" och sociala spel, "krävande regler" som i slutändan handlar om att bevara en dominerande maktstruktur.²³ Det är en kritik som även kan ses mot bakgrund av salongernas kulturella praktiker och utvecklande av en levnadskonst där såväl epikureiska som stoiska eller rationalistiska motiv prövades mot varandra, och där just konsten att dölja sina känslor sattes under lupp för att avslöjas som egenintressen eller maktsträvanden. Deshoulières skriver sina idyller inom detta pågående samtal. De vittnar om de strategier som kunde utvecklas inom den absoluta monarkin (där den katolska kyrkan var en grundpelare) för att föra fram ett fritänkande som i sin tur byggde vidare på äldre traditioner trots franskklassicismens dominerande förnuftsideal. Det intressanta med en sådan otidsenlighet är att den även kan belysa centrala teman i dagens ekokritiska diskussioner om hållbarhet och framtida liv. Med Timothy Morton kan man rentav säga att ett ekologiskt tänkande funnits i historien hela tiden men att det först nu låter sig tänkas i sin aktualitet. Att det här kan ske genom en bortglömd kvinnlig poets bruk av idyllens förlegade form gör det hela än mer tänkvärt.

²³ Se Elias, *The Court Society*, 120.

Att dansa exilen

Gränser, motstånd, gränsöverskridanden

MÅRTEN SNICKARE

Gränserna mellan de platser som formats till arkipelager förutsätter inte murar, utan passager, pass, där vår känslighet förnyas, där det universella är att samtycka till att det finns någonting ogenomträngligt i alla värderingar, samstämda med varandra, var och en giltig i den andra, och där världstankarna (all-männingarna) äntligen rör sig fritt. Gränser utan vare sig murar, stängsel eller hotfulla vaktstationer får nytt liv då de förnekar sin gamla funktion och ber människor att passera.

Édouard Glissant, 2009¹

I. Dans i Palmyra

En ensam man på scenen, klädd i svarta byxor och svart linne.² På den halvcirkelformade läktaren en ensam kvinna, även hon svartklädd. Runt dem klassiska arkitekturelement i ljusgul, vittrad sandsten, över dem en molnfri himmel. Mannen börjar dansa i scenens mitt. Ett flöde av piruetter, språng och böljande armrörelser inramade av fondbyggnadens öppningar, nischer och kolonner. Rörelserna ackompanjeras av skornas skrapande ljud mot det sandiga stengolv. Den fina sanden som rivs upp bildar små moln runt dansaren, som en visuell efterklang av kroppens rörelser. Efter hand blir dansen intensivare, mer känsloladdad. I en rörelse tycks dansaren kämpa för att göra sig fri från osynliga bojor, i en annan ser han ut att slita hjärtat ur sitt bröst. Till sist står han med ryggen mot betraktaren och armarna sträckta utåt, uppåt. Sakta böjer han ryggen bakåt, kroppen formar en båge, ansiktet vänt rakt upp, armarna utsträckta i en gest som är både vädjande och omfamnande. Dansen varar bara en kort stund, kanske en halvminut, men den vibrerar av skönhet, smärta, sorg.

Dans utspelar sig i gränlandet mellan kropp och rum. Rummet slår an en ton, ramar in och sätter gränser. Det försvårar och förhindrar vissa rörelser,

¹ Édouard Glissant, *Relationens filosofi: Omfångets poesi*, övers. Christina Kullberg & Johan Sehlberg (Göteborg: Glänta, 2012), 50.

² Sekvensen som beskrivs här återfinns 6 minuter in i dokumentärfilmen *Dance or Die*, regi Roozbeh Kaboly (2018). En version för tv visades i svtplay.se våren och sommaren 2020.

möjliggör och uppmuntrar andra. Den dansande kroppen kan följa med i rummets koreografi, men också utmana och överskrida den, ta rummet i anspråk och omforma det. Där, i kroppens samspel med och motstånd mot rummet, blir dansen till som meningsskapande och gränsöverskridande. Kroppen i det här fallet tillhör Ahmad Joudeh, dansare och koreograf född 1990 av en syrisk mor och en palestinsk far, och uppvuxen i ett palestinskt flyktingläger i Damaskus. Ett gränsland. Från första början var dans för honom en motståndshandling mot samhälleliga och religiösa normer. Hans dans möttes av hot om våld från syrisk polis, så småningom även från IS. Till och med från hans egen far som en gång vred om sonens fot för att hindra honom att dansa. Ändå fortsatte han. I nacken har han låtit tatuera ”dansa eller dö” på hindi. Indien, säger han, är ett land där dans respekteras, där dansen till och med har en egen gud.

Rummet är den romerska teatern i Palmyra, byggd i sandsten på 100-talet e.Kr. På sin plats i en oas i centrala Syriens ökenområden utgör teatern ett materiellt minne av Roms koloniala och kulturella expansion. Syrien blev en romersk provins strax före Kristi födelse. Palmyra, strategiskt belägen längs Sidendvägen som försåg Roms eliter med silke, kryddor och andra lyxvaror, var en blomstrande, mångkulturell handelsstad. I teaterbyggnaden är de välbekanta, klassiska arkitekturelementen – kolonner, korintiska kapitäl, bjälklag, tempelgavlar – rytmiskt och dynamiskt grupperade på ett sätt som framhäver rörelse och djupverkan. Stilen, en barock *avant la lettre*, förstärker och förstärks av dansarens virvlande rörelser.

Rummet för Ahmad Joudehs dans bär alltså på en tvåtusenårig historia av kolonisering, kultur och kommers. Men också en blodig samtidshistoria. År 2015 erövrades Palmyra av IS som i slutet av maj samma år radade upp tjugofem tillfångatagna syriska soldater på teaterns scen och avrättade dem inför publik och filmkameror.³ Ahmad berättar själv just innan han börjar dansa: ”ISIS was here. They killed people here, at the same stage. And, I will dance here”. Hans dans är alltså uttryckligen en motståndshandling mot IS våld och terror. En sorgedans för terrorns offer. Våren 2016 återerövrades Palmyra av syriska regeringsstyrkor men i december samma år ockuperade IS återigen staden för att kort därefter spränga centrala delar av teatern. Det monumentala mittpartiet av *scenae frons*, den fondbyggnad mot vilken

³ Horst Bredekamp, *Das Beispiel Palmyra* (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016), 14–16. Avrättningen rapporterades i nyhetsmedia under sommaren 2015, se: <https://english.alarabiya.net/en/News/middle-east/2015/07/04/ISIS-teens-execute-25-soldiers-in-Syria-s-Palmyra> (hämtad 2020-09-29).

Ahmads dans utspelar sig, förvandlades till en hög av sten och grus.⁴ Teatern byggdes en gång som en plats för överskridandet av gränser mellan myt och verklighet, människor och gudar, nuet och det förflutna. En kongenial plats för Ahmad Joudeh, som genom sin dans utmanar och överskrider gränser. Och givetvis en djupt provocerande plats för en terrorsekt som utnämnt sig själv till väktare av den knivskarpa gränsen mellan rättrogna och otrogna.

Ahmad Joudehs dans i teatern i Palmyra rymmer också en personlig historia. På väg in i teatern berättar han: "My first show in my life was at this theatre, at 2007". Här hade han alltså dansat som sjuttonåring, flera år före inbördeskriget. Och den svartklädda kvinnan som sitter ensam på läktaren är hans mor, som växt upp i Palmyra. Till skillnad från fadern, som inte drog sig för att bruka våld mot sin dansande son, hade modern hela tiden stöttat hans vägval. För Ahmad Joudeh medförde dansen i Palmyra ett gränsöverskridande i ordets mest konkreta bemärkelse. Den filmades av en holländsk dokumentärfilmare och visades i holländsk television, vilket ledde till att han erbjöds ett stipendium av Holländska Nationalbaletten.⁵ Sedan 2017 är han professionell dansare med Amsterdam som bas och världen som arbetsfält.

II. Western Union: small boats

Förhållandet mellan gränser och kroppar i rörelse är ett återkommande tema hos den brittiske konstnären Isaac Julien. I videoverket *Western Union: small boats* (2007) är gränsen, och försöken att överskrida den, en fråga om liv och död.⁶ Det handlar om de tusentals människor från Asien och Afrika som varje år försöker ta sig över Medelhavet till Europa på flykt undan krig, förföljelse och fattigdom – en flykt som för många slutar med drunkningsdöden. En brännande aktuell fråga när verket skapades, och minst lika aktuell nu. Men samtidigt en fråga som alltmer sjunker undan i nyhetsrapportering och europeisk politisk debatt: att döda kroppar flyter iland på Sydeuropas stränder har börjat betraktas som ett normaltillstånd.

Julien, som själv har en bakgrund som filmskapare, är kritisk mot dokumentärfilmen som genre. Dess konventioner, menar han, etablerar ofta ett

⁴ Förstörelsen redovisades på Unescos hemsida den 20 januari 2017: <https://whc.unesco.org/en/news/1620/> (hämtad 2020-09-30).

⁵ Se not 2.

⁶ Isaac Julien, *Western Union: small boats* (2007), videoinstallation, 18:22 minuter, 16 mm film, digitaliserad. Verket finns i flera versioner: en version för fem skärmar, en för tre. Och en, med titeln *The Leopard*, hopklippat för en skärm. Se vidare <https://www.isaacjulien.com/projects/western-union-small-boats/> (hämtad 2020-09-29).

avstånd mellan de liv som skildras och betraktarens liv.⁷ Ett avstånd som kan vara bekvämt, för att vi slipper känna de andras smärta in på bara kroppen. Konsten kan, menar Julien, på ett annat sätt än dokumentärfilmen öppna sig för betraktarens kroppsliga förnimmelser och erfarenheter.⁸ *Western Union: small boats* utspelar sig på flera skärmar och rör sig mellan olika uttrycksregister. Skenbart dokumentära scener, teatrala iscensättningar och poetiskt drömlika sekvenser avlöser varandra. Ibland dröjer kameran vid en detalj: en röd t-shirt som flyter i strandkanten; en förtöjningsring i rostigt järn som rör sig i takt med att vågorna drar i förtöjningslinan; en hand som håller i relingen till en öppen träbåt i kraftig sjögång. Allt under en obarmhärtigt brännande sol. Ljudet växlar också, mellan nyhetsuppläsares röster på olika språk, sjöfåglars skrik, en kvinnas sång och ett elektroniskt soundscape som ibland associerar till det dova ljudet av en båtmotor. Bilder och ljud hålls inte samman av en tydlig narrativ struktur, en kronologi eller en logisk kedja av orsak och verkan. Det går inte att fastställa en början eller ett slut. Men det betyder inte att enskildheterna är godtyckligt sammanfogade. Tvärtom kännetecknas verket av precision i tid och rum, och av en omiskännlig, musikalisk rytm.

Dans är ett bärande och sammanhållande element i verket. I dess olika scener ses kroppar röra sig i en uttrycksfull koreografi; även de kroppar som är stilla, eller som går, är tydligt koreograferade. Julien, som samarbetat med den brittiske koreografen Russel Maliphant, talar själv om dansen som ett parallellt språk som kan erbjuda ett nytt sätt att se på saker, ett nytt sätt att tänka.⁹ Dansen som en alternativ kunskapsform med förmågan att överskrida gränsen mellan tanke och kropp. I en förtätad, lika vacker som smärtsam passage följer betraktaren en mans koreograferade, dansade, dödskamp under vattnet. Samtidigt, på en annan skärm, uppförs samma koreografi på det rikt bemålade golvet i ett överdådigt barockpalats i Palermo.

En fråga infinner sig: är det rimligt, eller ens försvarbart, att gestalta något så fasansfullt som flyktingars död på Medelhavet genom så vackra bilder och koreograferade rörelser? Konstnärens svar är att det handlar om att förskjuta blicken, att visa fram något på ett annat sätt än det förväntade. När dansen tar det dokumentäras plats kan den effekten uppstå. Konstnären, säger Julien, kan inte förändra världen, men kan möjligen förändra något i hur verkligheten erfars.¹⁰ Inför den fasansfulla och samtidigt vackra passagen –

⁷ Isaac Julien, *Riot* (New York: The Museum of Modern Art, 2013), 174.

⁸ Julien, *Riot*, 169, 175–176.

⁹ Julien, *Riot*, 175–176.

¹⁰ Julien, *Riot*, 176.

den koreograferade döds kampen – tänker jag också att skönheten i kropparnas dans under vattnet blir ett sätt att postumt ge upprättelse åt de papperslösa, anonyma flyktingar som möter döden i Medelhavet. Att hävda deras autonomi och människovärde; deras förmåga att trots allt, mot alla odds, sträcka sig bortom den plats dit de förpassats av europeisk migrationspolitik och mediedramaturgi; deras motstånd mot att reduceras till namnlösa offer, till slagträ i en politisk debatt eller till siffror i en kolumn.

Den martinikanske poeten och filosofen Édouard Glissant skiljer mellan vad han kallar det kontinentala tänkandet, kännetecknat av överblick, system, enhetlighet, makt och hegemoni; och det arkipelagiska som utmärks av rörlighet, mångfald, möten, relationer och sinnlighet.¹¹ Kontinentalt och arkipelagiskt kan förstås metaforiskt som ett sätt att renodla och åskådliggöra skillnader mellan två sätt att tänka världen, men också bokstavligt som geopolitiska platser. Medelhavet är en sådan plats med en lång arkipelagisk historia: en korsväg mellan Afrika, Asien och Europa, en plats för transnationella och transkulturella utbyten, fredliga såväl som våldsamma. Men denna dynamiska, rörliga arkipelag har fått ge vika för ”en påtvingad enhet som oftast formulerades i systematiska tankar och tämligen snabbt organiserade sig i tankesystem”.¹² Glissant hänvisar också till den fascistiska föreställningen om Medelhavets ”vita” kall, ett förment arv efter Rom och en förment ensidig grundval för Europa.

Glissants tankar om det kontinentala och det arkipelagiska i allmänhet, och om Medelhavet i synnerhet, har bäring på *Western Union: small boats*. Ja, faktiskt direkt på verkets titel: ”small boats” pekar på en arkipelagisk relation. Dessa små båtar färdas mellan öarna och knyter förbindelser mellan olikheterna (*les différents*). ”Western Union” anger en kontinental strävan i vilken de små båtarna inte har någon plats. Det europeiska projektet att upprätta en gräns genom Medelhavet – eller att förvandla Medelhavets arkipelag till en gräns – är det kontinentals övergrepp på det arkipelagiska. Det projektet vill omöjliggöra de förbindelser och relationer mellan olikheter som utgör en bärande del av Medelhavets kulturhistoria.

III. Afganistanbul

”Stigen är svår, där är död, där är havet, och båtar sjunker längs rutten. Där är hunger och törst längs stigen. Där är skogar, vilda djur, olyckor, att bli

¹¹ Glissant, *Relationens filosofi*, 41–46.

¹² Glissant, *Relationens filosofi*, 45.

skjuten, att hamna i fängelse”. Den som säger detta är en man i 30–35-årsåldern. Han medverkar i dokumentärfilmen *Afganistanbul*, på egen begäran framträder han utan namn.¹³ Mannen har lämnat Afghanistan, ”där livet är omöjligt”, och via Pakistan och Iran tagit sig till Istanbul. Målet är att fortsätta till Europa men mannen tvivlar på att han någonsin når dit. Det är gränsen till Europa han beskriver med de starka, nästan mytiska bilderna. Livet i Istanbul är hårt. ”Ibland förlorar jag hoppet helt”, säger han. Som papperslösa migranter i Istanbul får han och hans kamrater nöja sig med underbetalda jobb som sopsorterare. Deras kroppar tar stryk. I en av filmens scener bär en av dem, en ung man, en säck med plastsopor som är flera gånger större än hans egen kropp. Han går framåtböjd med den enorma säcken på ryggen. Arbetet bokstavligen kuvar, trycker ner hans kropp.

Sex dagar i veckan, måndag till lördag, är fyllda av det hårda, smutsiga kroppsarbetet. På söndagarna, deras lediga dag, samlas vänner och samtalar, promenerar, ringer hem till familjerna i Afghanistan. Hjälper varandra att hålla modet uppe. I ett rivningshus, nödtorftigt hopplappat med plastsdynken, lagar de mat och äter tillsammans. ”Vi är alla från Afghanistan, vi är lyckligare när vi äter tillsammans än när vi äter ensamma”, förklarar mannen. Efter maten sätter någon på musik i mobilen. Rytmer sprider sig, några av männen börjar dansa, andra klappar takten. Rummet fylls av musiken, dansens rörelser och människans leenden. Det fallfärdiga huset där några av dem bor, förvandlas till ett hem, om än provisoriskt. Dansen förändrar inte den krassa materiella och politiska verklighet de tvingas leva i. Men i dansen manifesterar de sin autonomi och sin rätt att höra hemma. Deras kroppar låter sig inte reduceras till arbetskraft att exploatera. Deras kroppar dansar.

IV. Dans, motstånd, gräns

Vår tid ser en ökad besatthet av att upprätta och bevaka gränser, att skydda det som finns på ena sidan från det förmenta hotet från vad som kan tänkas finnas på den andra: Trumps mur mot Mexiko, Europas hårdnande migrationspolitik, kulturpolitiken i Sverigedemokraternas Sölvesborg. Ahmad Joudeh, båtflyktingarna som gestaltas i Juliens verk, de papperslösa männen i Istanbul – alla har de drabbats av detta allt starkare gränsbevakande. Kanske blir vår tid ihågkommen som en gränsvakternas tid.

¹³ Regi Ulaş Tosun, *Afganistanbul* (2018; Turkiet: Xanaduart, 2018), film, 21:53 minuter. Filmen är tillgänglig på: <https://vimeo.com/258871784/e3535fb11d> (hämtad 2020-09-29).

Édouard Glissant föreslår ett nytt sätt att tänka gränsen, inte som något som skiljer åt och stänger ute, utan som en passage genom vilken olikheter kan förbindas:

Det nya gränstänkandet, är inte längre detta omöjliga som skiljer mellan inskränkningar för att kunna förstärka dem, utan det oväntade som skiljer mellan verkligheter för att kunna förbinda dem. Idén om gränsen hjälper oss hädanefter att bevara och uppskatta *de olikas* behag när de ställs sida vid sida. Att passera gränsen, skulle vara att fritt förbinda det livliga i en verklighet med en annan.¹⁴

Det handlar alltså inte om att utplåna gränserna, utan om att öppna passager genom dem (eller låta gränserna bli till passager) och välkomna *de olika* – människor, tankar och föremål – att passera eller överskrida dem. Citatet kan förstås som både ett politiskt och ett estetiskt credo. Och dansen ter sig som en kongenial form för att gestalta dessa gränspassager och gränsöverskridanden. Dans är ständig rörelse, prövande och upprättande av nya relationer till *de olika*: till andra dansande kroppar, till rummet, till tiden. Dans är en manifestation av jag-här-nu men också ett prövande av gränsen mellan jaget, rummet och tiden. Dans är per definition en ständigt pågående transformation av rum-tiden.

Att dansa är att ta plats i världen. Att göra anspråk på rummet. Inte genom att hävda makten över det, utan genom att öppna sig för, och träda i förbindelse med dess olikheter. För den som förvägrats en plats i världen, för den som hindrats att röra sig in i vissa geografiska, sociala och politiska rum, blir dansen en motståndshandling. Ahmad Joudeh dansar på scenen i Palmyra, i trots mot IS:s terror och mot patriarkala och religiösa normer. De papperslösa männen i Istanbul, på flykt undan fattigdom och med framtidsdrömmar kullkastade av Europas gränspolitik, formar genom dansen en plats som de tillfälligt kan kalla hem, och som gör det möjligt för dem att tänka bortom gränserna.

”If I can’t dance to it, it’s not my revolution.” Citatet tillskrivs anarkisten och aktivisten Emma Goldman, men yttrades sannolikt aldrig av henne.¹⁵ I det här sammanhanget är det faktiskt en poäng att orden inte kan knytas till en upphovsperson, en *auctor*, utan att de snarare tagit form i förbindelserna mellan olika människor, texter och händelser. Jag tänker mig att citatet kan

¹⁴ Glissant, *Relationens filosofi*, 50.

¹⁵ Se Alix Kates Shulman, ”Women of the PEN: Dances with Feminists”, *The Women’s Review of Books*, vol. 9, nr 3, (December 1991): 13.

förstås konkret: den revolution som inte lämnar plats för dansen, dess lekfullhet och kroppsliga glädje, är inte värd namnet. Men också metaforiskt: den revolution som inte ger utrymme för den öppna prövande tanken, som förnekar det arkipelagiska och posterar ut gränsvakter runt kontinenten, den är förlorad.

*

I många år har jag dansat med Cecilia, vi har sett dansföreställningar tillsammans, och vi har samtalat om dans. Det är inte längre möjligt för mig att skilja våra *moves* eller tankar åt. Kanske har någon av tanketrådarna i den här texten sitt upphov hos Cecilia, eller kanske snarare någonstans emellan oss. Men jag tänker mig att det i så fall är helt i linje med en av huvudtankarna i texten. May the dance continue!

À Cecilia

JULIA KRISTEVA

Pour le 60^{ème} anniversaire de Cecilia Sjöholm, je suis heureuse de reprendre les éléments de nos échanges qui se poursuivent depuis des années, et que j'ai clarifié à l'occasion du volume de la *Library of living philosophers* consacré à ma recherche. Je suis persuadée que l'exigence et la pertinence de la pensée de Cecilia Sjöholm, son engagement philosophique et politique contribueront largement à approfondir la recherche dans ces dimensions actuelles et urgentes que sont les différentes formes de radicalisations transversales aux extrémismes liberticides et très spécifiques à l'Islam politique.

Cecilia Sjöholm pense cette *radicalisation* que j'essaie d'accompagner, en envisageant ce qu'elle appelle « radicalized subjectivity » du passage à l'acte, s'agissant aussi bien des crimes du nazi Eichmann ou du déchaînement de la pulsion de mort chez les djihadistes de l'Islam politique. Ce vis-à-vis pourrait paraître choquant, mais il ne s'agit nullement de confondre les contextes historiques et les motivations idéologiques différentes de ces radicalisations criminelles. Cecilia Sjöholm souligne, au regard de l'œuvre de Arendt, que ma réflexion se concentre sur le *microcosme psychosexuel*. Je tente de chercher les convergences. Il importe de comprendre comment le *lien hominien* (le *conatus* de Hobbes et de Spinoza) est remis en cause dans les crispations identitaires totalitaires du XX^{ème} siècle et d'aujourd'hui, ainsi que par l'ultralibéralisme hyperconnecté. Comment cela explose dans le « mal radical » ? Cette expression de Kant désigne le désastre causé par certains humains qui considèrent d'autres humains *superflus*, et les exterminent. Hannah Arendt avait dénoncé ce mal absolu dans la Shoah.

Dans la notion de « banalité du mal », Arendt met en lumière la « bonne conscience » d'individus « effroyablement normaux ». La foi politique rend incapable de « penser du point de vue de l'autre », de juger, car les individus s'y abandonnent au culte d'une autorité qu'ils supposent morale et inquestionnable. « Il (Eichmann) était coupable parce qu'il avait obéi, et pourtant l'obéissance était considérée comme une vertu », « ce n'était pas à lui de juger »¹. Le *besoin de croire* absolu est ici une « banale » observance des

¹ Voir Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem* (Harmondsworth: Penguin, 1985), 49, 114, 247, 252, 279;

poncifs nazis, sans capacité de jugement : « la désobjectivation et la désobjectalisation » (Cecilia Sjöholm reprend mes notions) de cette humanité banalisée « s'arroge le pouvoir suprême de décider qui doit et ne doit pas habiter cette planète ». Ce renoncement au *désir de savoir*, nous le retrouvons dans un contexte qui favorise le retour des souverainismes et des intégrismes religieux ; accompagné de la *perversion de l'impératif moral*, il conduit à une violence destructrice, qui n'est cependant ni bestiale ni irrationnelle².

Dans les traditions platonicienne puis chrétienne, auxquelles Arendt reste fidèle, le mal – ne naissant que du manque du bien – est impensable. Pourtant, dans ses derniers écrits, la philosophe inclut l'Être dans le Néant et fait écho à la mort comme « abri » de l'Être, dans le « tournant » (*Kehre*) selon Heidegger. La pensée reste frustrée dans le mal, elle n'y trouve que la banalité de celui-ci, et « seul le bien a de la profondeur et peut être radical ». Cependant Arendt construit une *apologie de la narration*, attestant que la destructivité s'empare de l'histoire (*story and history*) pour s'épurer, s'apaiser et s'insérer dans l'Histoire. « The need of literature », comme le diagnostique Cecilia Sjöholm, conduit Arendt vers Aristote, Proust, Brecht, Rahel Varnagen et Isac Dinesen – pseudonyme de la romancière Karen Brixen... Ainsi, ce n'est que dans l'imaginaire et dans l'« aesthetic judgment » (comme le dit Cecilia Sjöholm), que se dévoile, pour Arendt, la vérité de la pensée comme vie : non plus vie-zoé, mais vie-bios. Seule la vie narrative, la biographie délivre le Moi pensant de ses délires et ivresses.

Cecilia souligne que sur la *problématique du besoin de croire* « Kristeva and Arendt represent opposed positions ». Cette opposition ne vient pas de ce qu'« Arendt does not believe in psychoanalysis ». Moi non plus je n'y crois pas. Mais je n'y crois pas en la pratiquant. Je m'explique.

Je n'aborderai pas ici les jugements sévères qu'Arendt adresse à la psychanalyse (« uniformité monotone et laideur envahissante », « qui ne s'individualise qu'en cas de mauvais fonctionnement ») ni sa sous-estimation du sado-masochisme dans la violence politique. Sa personnalité, ses épreuves dans l'histoire ne lui ont sans doute pas donné la disponibilité nécessaire pour cerner la « révolution copernicienne » de la découverte freudienne.

Tout en revendiquant un dualisme philosophique (pulsion de vie / de mort, entre autres), et par-delà l'hypertrophie du psychique qu'on allègue à la psychanalyse, celle-ci met résolument en cause le dualisme initialement

Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem* (Paris: Gallimard, 1991), 188, 400, 408, 448; cité dans Julia Kristeva, *Hannah Arendt*, trad. Ross Guberman (New York: Columbia University Press, 2001), 149–150; Julia Kristeva, *Le Génie féminin, tome 1 : Hannah Arendt* (Paris: Fayard, 1999), 242–243.

² Hegel ne disait-il pas que la Terreur de la Révolution Française, c'est Kant mis en pratique.

admis. Avec et après Freud, la psyché vit une vie nouvelle : enrichie par de multiples interprétations philosophiques, mais aussi attentive aux avancées des sciences, notamment de la biologie et de la neurobiologie, l'âme polyphonique, selon la psychanalyse, participe de la « transsubstantiation » du corps vivant. Par ailleurs, la subjectivation, qu'on croyait bannie de la « vraie » science, revient au galop dans les théories biologiques et neuroscientifiques. Image avant l'objet, sujet, téléonomie, représentation... Et la question s'impose : Âme, es-tu là ? Quels types de représentations, quelles diverses logiques la constituent ? La psychanalyse n'a pas nécessairement les réponses, mais elle poursuit une refonte sans précédent de la métaphysique. J'essaie pour ma part de décomposer / recomposer le *besoin de croire* en l'accouplant au *désir de savoir* (sans lequel il risque de se radicaliser), pour aborder la diversité des radicalisations que subissent ces deux composantes anthropologiques universelles, pré-religieuses et pré-politiques. Radicalisations défensives, souvent inhibantes ou fractionnant le soi et l'autre. Mais aussi radicalisations mortifères, suicidaires et criminelles.

Il me faut ici rappeler ma conception du *besoin de croire* comme *investissement*. Dans les textes pré-psychanalytiques de Freud, le terme d'investissement (*Besetzung* [all.], *Cathexis* [angl.]) évoque un événement neurologique : le déplacement de l'énergie neuronale en vue du « principe de constance ». Cette mobilité de l'énergie opère d'abord entre le somatique et le psychique ; puis dans la structuration des espaces psychiques, les « investissements libres » devenant des « investissements liés » dans des sensations, traces mnésiques et signes du langage. Entre les deux topiques, dès que l'opposition entre sexualité et autoconservation s'inverse, mue en investissement d'objet et investissement du moi, la permanence de l'investissement mobile porte alors sur « la liaison aux restes verbaux » : la psychisation est d'emblée liée au verbal. Mélanie Klein et Hanna Segal ont déplié le processus de l'investissement psychique, en distinguant les « équations psychiques » de leurs mutations en « véritables symboles » au cours de la « position dépressive ». Selon *Le Moi et le Ça* (1923), l'investissement traverse les registres hétérogènes du biologique et du narcissisme et, sous-jacent à la relation d'objet, ouvre la porte à la « tiercéité », en passant par l'« identification / empathie (*Einfühlung*) avec le père de la préhistoire individuelle » : ce dernier n'étant pas encore un « objet », puisqu'il est l'avant-poste de l'Idéal du Moi.

L'espace transitionnel de la construction du Moi se dessine ainsi, et ne devient accessible que grâce au génie de Winnicott. En le lisant trop vite, nous oublions *l'économie* de la pensée freudienne : cette hétérogénéité de

l'investissement sur laquelle André Green insistait en parlant de l'hétérogénéité de la pulsion : énergie ET sens.

Je rappelle ces avancées fondatrices concernant la construction-déconstruction de la subjectivité, et les recherches sur les relations précoces mère-enfant, pour mieux souligner l'expérience que j'appelle un *érotisme maternel*. Je l'ai développé dans de nombreuses vignettes et études, notamment dans « L'érotisme maternel ». Éclairer sa complexité bio-psychique est décisif pour le bien-être de l'enfant et de l'adolescent, ainsi que pour clarifier le transfert, le contre-transfert et notre capacité interprétative, comme le suggère Cecilia Sjöholm.

Ce dialogue à l'occasion de la série de la *Library of Living Philosophers* n'est qu'un exemple d'une complicité philosophique et existentielle que le contexte virale et d'accélération anthropologique ne pourra que stimuler.

Édouard Glissant som ekologins poet

CHARLOTTE BYDLER

Den martinikanske poeten Édouard Glissant (1928–2011) har gjort sig ett namn som en författare som bekymmerslöst växlade mellan poesi, romaner, dramatik, kritik, etcetera. Är det även möjligt att tänka sig Glissant som en ekologins poet? Varför inte – givet att vi är beredda på hans tillkrånglade sätt att uttrycka sig. Som medborgare i en av Frankrikes många kolonier hade han ett komplicerat förhållande till franskan. Han formulerade sig därför ofta i dunkla ordalag, till synes motsägelsefulla sammansättningar. Det blir som en platsspecifik röst, en som står i relation till en specifik plats, och de personliga erfarenheter som har präglat dess existens. *Relation* är just ett exempel på hans komplicerade begreppsapparat. Det är uppfunnet för att kunna fästa konkreta fall till en generaliserande universalism. I en sådan skenbar paradox (*à propos* den universaliserande estetik som han anser att västerlandet har gjort sig skyldig till) frågar Glissant varför ”dans la Relation, d’avoir à approcher au plus près les spécificités communautaires?”¹ Alltså ungefär: Varför är det nödvändigt i en Relation att uppsöka varenda en av alla gemensamma specificiteter? Och han svarar själv: För att minska risken för att uttrycka sig på ett sätt som antingen blir för intetsägande eller fastnar i generaliseringar, ”d’une dilution ou d’un ’arrêt’ dans des agglomérats indifférenciés” (156).

Martinique ligger mellan Dominica och Saint Lucia i de Små Antillerna, i Karibien. Exporten täcker endast en liten del av importen. De viktigaste näringarna utgörs av odling av sockerrör och tropiska frukter, samt turism och inte minst dess kultur. Kulturens sekundära betydelse av odling av mango, avokado, brödfrukt, mangrove och acomaträd har ändå låtit ön kunna frambringa ett flertal namnkunniga politiker, skribenter och konstnärer. Förutom Glissant själv kan nämnas Aimé Césaire (1913–2008) och Frantz Fanon (1925–1961).

Jag vill i det följande dels peka på vad som gör Glissant till en ekologisk tänkare, dels fokusera på den roll som den spiralartade kaotiska *rörelsen* till och från, från och till, har i den här tanke- eller uttrycksprocessen.

¹ Édouard Glissant, ”Les écarts déterminants”, i *Poétique de la Relation, Poétique III* (Paris: Éditions Gallimard, 1990), 156. Hädanefter anger jag sidnummer i huvudtexten.

Hur kan någon välja att göra poesi av ett förfärligt förflutet med slaveri och sockerplantager? Bara en person med hög moralisk integritet, som är beredd att ta på sig ett mycket stort ansvar och bli en offentlig intellektuell av en typ som nog bara har funnits i ett land – Frankrike. Så det var tur i oturen att Glissant fick den utbildning som han fick. Tur för att han fick studera vid Lycée Schoelcher, det bästa franska gymnasiet i Martiniques huvudstad Fort-de-France; men samtidigt otur, för som bosatt i de franska kolonierna lydde han under arvet efter *Code noir* som infördes 1685 på Martinique och Guadeloupe i Antillerna och som lyftes bort ur fransk lag först 1848. Den beskrev slaveriets villkor i det franska koloniala imperiet (bland annat föreskrev den att fria svartas frihet skulle begränsas, gjorde romersk-katolsk kristendom obligatorisk och tvingade ut alla judar ur Frankrikes kolonier).²

Édouard Glissants *Poétique de la Relation* gavs ut på parisförlaget Gallimard 1990. I detta verk (155) skriver Glissant i ”Les écarts déterminants” om ”agents d’éclat”,³ fragmentets bärare, som på grund av sin snabbhet förvärrar våldet i det samtida samhället, samtidigt som just snabbheten gör det svårare att leva med detta samhällliga våld. ”Leur mécaniques s’exerce [...] cultures d’intervention aussi bien que dans les cultures affleurantes: New York ou Lagos” (155); ”[t]he[...] same mechanisms are at work both in cultures of intervention and in emerging cultures; New York or Lagos”.⁴ Över hela världen, i såväl New York som i Lagos, öppnar detta samhällliga våld ett gap mellan dem som har och dem som inte har, de dominerande och de förtryckta – de som saknar möjlighet att göra sig hörda i de planetära kommunikationsflödena. Som Gayatri Chakravorty Spivak har sagt så kan den subalternas röst bara indirekt återges, eftersom den saknar auktoritet och legitim plattform.⁵ De dominerande tjänar på detta brus av våld och kommunikationer, medan de underordnade som bokstavligen saknar röst

² *Le Code noir ou Édit du Roy [Louis XIV], Servant de Règlement pour le Gouvernement & l’Administration de Justice & la Police des Isles Françaises de l’Amérique, & pour la Discipline & le Commerce des Negres & Esclaves dans ledits Pays. Donné à Versailles au mois de Mars, 1685. L’edit du mois d’Aoust 1685, portant l’établissement d’un Conseil Souverain & de quatre Sieges Royaux dans la Coste del’Isle de S. Domingue, Paris.*

Först 1848 förbjöds slaveri på journalisten och kritikern Victor Schoelchers (1804–1893) initiativ. Då hade *Code noir* tjänat i 163 år.

³ Betsy Wing har valt att översätta ”agents d’éclat” till ”flash agents”, vilket hon beskriver i Édouard Glissant, ”Distancing, Determining”, i *Poetics of Relation*, övers. Betsy Wing (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997), xiv.

⁴ Glissant, ”Distancing, Determining”, 141.

⁵ Gayatri Chakravorty Spivak, ”Can the Subaltern Speak?”, i *Marxism and the Interpretation of Culture*, red. Cary Nelson & Lawrence Grossberg (Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1988), 308.

bara kan agera enligt order av någon person som står högre i rang. Och det gör dem till förlorare i den större spiralrörelsen.

Den ovanstående dynamiken med våld och brus av olika kommunikationssätt återverkar speciellt på de underordnade, vars identiteter ändras mer eller mindre. De privilegierades liv pågår i rotade former som gärna uttrycks i skapelsemytens genealogier, genom filiationen – släktbandet som uttrycks i den exklusiva övergången mellan far och son – som i fideikommissen, arvsrätten vilken binder ihop manliga släktled med något aktuellt territorium. De förtryckta, å andra sidan, rycks med av bara farten. Deras identiteter förblir beroende av de Relationer som har präglat deras liv, genom en totalitet på planetär nivå: *le Tout-monde*. De förblir likaledes obundna vid ett specifikt territorium, både för att de saknar legitimitet för att göra anspråk på ett sådant och på grund av att de lever genom sina Relationer – som inte är helt igenom goda. Dessa Relationer har präglats av slaveriet, som infördes på Martinique i samband med att man började odla sockerrör.

Glissant säger vidare att traumatiska Relationer inte är det enda sättet att göra motstånd på Martinique. Han lanserar *omgivningen (l'entourage)*, den omgivande *miljön, ekologin*, i systemet av Relationer. Den är grundad på omsorg kring omgivningen, om det karibiska landskapet med sina odlingar av mango och avokado, folkets språk (kreol), samt en vilja att mobilisera *alla*. I Glissants ord blir detta ”alla” *tous* (160), inte *tout le monde* vilket vore en annan möjlighet för att uttrycka samma sak (men då skulle läsaren kunna blanda samman *tout le monde* med *le Tout-monde*, den planetära helheten). Skilda livsval, eller olika kulturella reflexer är möjliga här, enligt Glissant. Alla medför en tvetydighet. Antingen föreställer vi oss Jorden som rotens möjlighet att existera, eller så finns möjligheten att vi bestämmer oss för att det vore en rent galen utveckling i skapelsens spiral-kaotiska dans.

Här i valet blir den ekologiska frågan politisk. Den ekologiska politiken rör folk som minskar i antal, eller folk som rentav hotas av total utrotning från jordens yta. Vi kan se dessa utsatta människor med ögon färgade av solidaritet, och på så sätt finna oss själva i dem. En sådan gest skulle erkänna att de verkligen har samma rätt att förbli bosatta någonstans på Jorden, som de som på traditionellt rot- och filiationssätt hävdar sin arvsrätt.

Ibland debatteras, *à propos* Antillerna, vem som skulle ha legitim ägorätt till denna karibiska arkipelag. Européernas ankomst (vilken utspelade sig 1502–1640⁶) var av ett slag som var införstått med hur saker och ting kunde

⁶ Christoffer Columbus lär ha strukit förbi Martinique 1502 men det dröjde ytterligare ca 130 år innan Compagnie des Îles d'Amérique, ett franskt bolag, startade storskaliga sockerplantager drivna med slavkraft.

organiseras, så européerna utrotade den pre-kolumbianska befolkningen och flyttade över slavar från Afrika på öppna båtar och slavskepp (Glissant, "La barque ouverte", 17–21). Det hade varit enkelt att åberopa filiationens logik om inte urfolken, karibierna och arawakerna, hade blivit utrotade (160–161). Men framför allt organiserade sig européerna enligt en reaktionär ekologisk mystik, och försökte där hävda sitt territorium. Detta arkipelagiska land tillhör dock ingen, i vart fall inte exklusivt; varken de vita *békéerna* (kreol, avlett av "blancs du quai", efter de blekhyade som sågs vandra längs kajerna för att se till "sina" slavar), eller hinduerna, inte ens slavarnas ättlingar i rakt nedstigande led. Alla nya folk som anlant till öarna skapar tillsammans en ny relation till jorden, så den kunde transformeras till en *rhizomatisk* egendom och med andra ord ägas av brett utsträckta nätverk (161).

I dag är Martinique ett av Frankrikes alla överhavsdepartement, långt bort från koloniatören i rum och tid men märkt av den koloniala erfarenheten. Inga skeppslaster med slavar angör längre Martiniques hamnar. Men det behövs inte, för assimilationspolitiken slätar ut alla distinktioner. I en riktning rör sig Coca-Cola, bröd bakat av vete, samt smör; och i den andra inhemska produkter som snabbt förfars, som till exempel brödfrukt, som därför inte lämpar sig för industriell produktion (162). Barnen fnysar åt de inhemska produkterna, de vill ha importerade varor – gärna från Frankrike (164).

Men det är också här som en *jordens estetik* tar form.

Esthétique de la terre? Dans la poussière famélique des Afriques? Dans la boue des Asies inondées? Dans les épidémies, les exploitations occultées, les mouches bombillant sur les peaux en squelette des enfants? [...].

Oui. Mais esthétique du bouleversement et de l'intrusion. Trouver des équivalents de fièvre pour l'idée "environnement" [...], pour l'idée "écologie" [...]. (165–166)

Eller i Wings översättning:

An aesthetics of the earth? In the half-starved dust of Africas? In the mud of flooded Asias? In epidemics, masked forms of exploitation, flies buzz-bombing the skeleton skins of children? [...]

Yes. But an aesthetics of disruption and intrusion. Finding the fever of passion for the ideas of “environment” [...] and “ecology” [...].⁷

Således handlar jordens estetik inte minst om spår av katastrofer, hunger och lera men framför allt *rörelse*, fram och tillbaka, jämt och ständigt sätter den omvärlden i Relation till sig själv.

Glissant manar oss att rekapitulera vad vi *inte* vet ännu, det som vi saknar verktyg för att veta, mäta, uppskatta; om varje singularitet, alla historier, om alla onaturligheter och alla synteser som kommer ut av våra undersökningar. Han fortsätter: Att inte veta vilken totalitet vi har framför oss är inget stort problem, men att inte *vilja veta* är definitivt ett problem. Därför behöver vi en poetik (168), med den föreställningsförmåga (*l’imagination*) (169) som poetiken nödvändigtvis för med sig. En som *rör sig häftigt, med blixstens hastighet, i cirklar och i trombens spiraler*. Vi skulle kunna kalla den en *revolutionens föraning*.

Vad jag finner så lockande hos Glissant är att han har hittat ett sätt att gå vidare efter de stormiga marxistiska ungdomsåren, så tillfreds med sitt kreativa liv – vilket vi inte kan säga om flertalet andra dekoloniala författare. Jag tänker till exempel på psykiatern Frantz Fanon vars första utgåva av *Les damnés de la terre* (1961) kom ut veckan innan han dog (i leukemi) och drogs tillbaka på hans dödsdag. Han hade då just fyllt 37 år. Glissant levde till sin 83:e födelsedag, så det är möjligen en orättvis jämförelse. Det finns flera exempel på kolleger som var missnöjda med Glissants ”motstånd” sedan han kom till Sorbonne och började studera filosofi med Gilles Deleuze (1925–1995) och Félix Guattari (1930–1992). Men Glissant hade bara flyttat över sin kamp till språkets domäner, och ingen kan råda över någon annans inre motstånd. Det är ett axiom – den punkt varifrån en spiralrörelse utgår.

Enligt Glissant är det omöjligt att tänka på den Andre – det blir ofruktbart – utan den andres Tanke. Att tänka på den Andre är en etisk kompassnål, som får oss att acceptera alteritetens princip. Det medför att vi kan tänka oss världen som en inte helt enkel och rättfram tingest. Medan den Andres Tanke är just denna alteritet, som får oss att agera, att bryta och byta tankemönster. Detta brott mot tankarnas vanliga vägar som får dem att spåra ur, och som kaotiskt, våldsamt, omedelbart ställer de nya tankarna mot en annan form av rörelse, en dialektisk kulturkrock, som är våldsamt anti-våldsamt och bidrar till öppning och skapande.

⁷ Glissant, *Poetics of Relation*, övers. Wing, 151.

Jag hoppas att jag nu har visat att Édouard Glissant är en ekologins tänkare. I alla fall så är *rörelsen* ständigt närvarande. Det vill säga, en spiralrörelse i Relation till sig själv. Som en skräckinjagande tromb i ett ständigt varmare klimat.

Rörelse i konsten och statisk energi

DAN KARLHOLM

När Cecilia var bara ett par månader gammal öppnade utställningen *Rörelse i konsten* på Moderna museet i Stockholm.¹ Också museet var bara ett barn, tre år och det vi kallar sextioalet hade egentligen inte börjat. Utställningen har länge betraktats som en milstolpe och något som förebådar vår egen samtid, som på så många sätt och i efterhand framstår som en direkt fortsättning på ”sextioalet”. Det är lockande att här se en symbolisk begynnelse och institutionell bekräftelse på en sorts ny dynamisk konst och dito konstscen, som sedan bara intensifieras ytterligare och tämligen sömlöst löper rakt in i vår egen alltmer transnationellt digitaliserade konstvärld, där allt tycks underkastat lagen om evig rörelse, ständig förändring och snabb, ja till och med accelererande, expansion. Skälen till en sådan utveckling är förstas flera, från ökande avkastningskrav, fylligare och mer frekventa informationsflöden till en alltmer ohållbar konsumism med alla de kulturella koncentrationssvårigheter och existentiella hot som vi har att hantera idag. Detta var nu inte meningen; tvärtom ville man bryta med den etablerade och ”statiska” samhällsordningen, inte etablera en ny ordning av tilltagande förändringstväng. Jag tror dock att utställningen på sikt genererade något helt annat, på tvärs mot dess intentioner: en insikt om att det är den rörliga konsten som är statisk och den så kallade statiska som är rörlig.

*

I det korta förordet beskriver katalogredaktören, nyblivna museichefen och en av de huvudansvariga K. G. [Pontus] Hultén vad temat handlar om:

Den kinetiska konsten har under 1900-talet utvecklats i många olika riktningar, tagit minst lika varierande former som den statiska konsten. Att an-

¹ Utställningen öppnade på Stedelijk Museum i Amsterdam 10/3–17/4, visades på Moderna i Stockholm 17/5–3/9 och därefter på Louisiana utanför Köpenhamn 22/9–29/10. Se Anna Lundström, ”Rörelse i konsten. En utställnings olika lager”, i *Pontus Hultén och Moderna museet. De formativa åren*, red. Anna Tellgren (Stockholm: Moderna museet, 2017), 67–93.

vända den fysiska rörelsen som uttrycksmedel ger en obundenhet som konsten länge eftersträvat.²



Rörelse i konsten, 1961. Foto: Herbert Lindgren. Fg 9306. © Stockholms stadsmuseum.

Meningen beskriver utställningen som ett svar på ett länge eftersträvat mål – att befria konsten. Exponeringen av verk skulle därmed kunna ses som ett försök att iscensätta och performativt realisera inte så mycket en fri och obunden konst, som en fri och obunden rörelse som konst i egen rätt. Referensen ”konsten” är dock inte entydig i katalogen utan leder till vissa motsättningar mellan vad som sägs och vad som faktiskt visas.

Vad som fjättrat konsten i äldre tid sägs inte rent ut, men mellan raderna handlar det om konsttraditionen och konsthistorien, kanske också den

² *Rörelse i konsten*, Moderna museet, Stockholm 17 maj–3 september 1961, kat. (Stockholm: Moderna museet, 1961), opag. Vidare referenser till katalogen görs utan noter härnäst.

bildade borgerlighetens förväntningar på tavlor och skulpturer på gallerier och museer. Något man framför allt förknippar, strax efter mitten av 1900-talet, med det föregående århundradet, då den offentliga konstinstitutionen med sina akademiska museer tar form. När arbetskommittén bakom *Rörelse i konsten* – förutom Hultén, även Carlo Derkert, Daniel Spoerri och Billy Klüver – ska legitimera sin befrielsekamp för konsten gentemot dess långvariga bundenhet, är det med avantgardet i början av 1900-talet som praktiskt och historiskt exempel för ögonen, samtidigt som man också vädrar ett äldre, romantiskt konstideal om det uppbrutna och gränsöverskridande. För sextio år sedan, den sommar då utställningen visades, var exempelvis Marcel Duchamp, som ännu levde, en del av den aktualiserbara långa samtiden. Det tidiga avantgardet var då knappt kallnad historia, snarare en otillräckligt utnyttjad reservoar för den som var ”eager to re-assemble and redirect the history of avant-garde art”.³

Högst upp på den höga katalogens sista sida innan en utvickningsbar historik börjar finns en bild vid sidan av alla andra: Carl Fredrik Reuterswårds *Mascot* från 1961 – ett foto av en man i kostym fastbunden med rep vid en stol. Från denna förlaga göts också en skulptur i brons till utställningen (dock utan att listas bland dess verk) och ska enligt museets senare presentation ha varit ”ett lekfullt sabotage”, det vill säga av utställningens själva idé: ”Avsikten med *Mascot* var, enligt Reuterswård, att i stället för att låta skulpturen röra sig uppväcka en rörelse i huvudet på betraktaren.”⁴ Ett utslag av självironi, således, men likväl en påminnelse om vad bildkonst som sådan är förmögen, att få oss att tänka och att röras. Att rörelsen är i oss.

³ Orden gäller Pontus Hultén, enligt Patrik Andersson, ”Rörelse i konsten: the Art of Re-assemblage”, *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, vol. 78, no. 4, (2009): 178–192, 182.

⁴ Moderna museet: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/2011/06/14/50-ar-sedan-rorelse-i-konsten/> (hämtad 2020-09-24)



Carl Fredrik Reuterswärd, *Mascot* för utställningen *Rörelse i konsten*, litografi på papper, 1961. Moderna museet, MOM/2005/602. © Carl Fredrik Reuterswärd / Bildupphovsrätt 2020.

Utställningen visade prov på flera olika slags rörelser, framför allt två: fysisk – motoriserad eller via vindkraft – och suggererad rörelse. Det är onekligen den första typen av rörelse som vi idag förknippar med *Rörelse i konsten*, som med buller och bång slog ett slag för den konst – den *bildkonst* – som larmade och lät, knirkade och knarrade, svischade, susade och smällde. Rörelse i (bild)konst betydde alltså ofta även ljud – det vill säga *var* en annan typ av rörelse i form av ljudvågor. Exempel på den fysiska rörelsen var konst som rörde sig (till synes) av sig själv, vad Hultén kallar ”konstmaskiner” och vars historia återgår på automater från 1700-talet eller tidigare. Prov på fysisk rörelsekonst är också den konst som låter sig beröras och aktiveras av publiken. Dit hör exempelvis Duchamps *Cykelhjulet* (1913, rekonstruktion 1960) som återfinns på katalogens omslag, en vitmålad träpall med en på sitsen monterad framgaffel på vilken ett upphöjt cykelhjul kan fås att snurra om någon sätter fart på hjulet. En stillastående invitation till rörelse, en frus-

en rörelse för betraktaren att tina upp med handen (eller bara i tanken, i föreställningen om ett förestående möjligt spinnande).

Suggererad rörelse visar sig i så kallad op-konst, vars rent optiska retningar för betraktaren oundvikligen leder till flimmereffekter och inte sällan ett lätt illamående. Affischen till utställningen av ”Diter Rot” (Dieter Roth), full av vita prickar/hål med oregelbundna förskjutningar exemplifierar denna typ av rörelse. I båda dessa fall av fysisk och suggererad rörelse är det fråga om olika nivåer av bokstavlig rörelse, där bildkonsten tidigare snarast handlat om bildlig rörelse, såväl genom att ha gestaltat skeenden i rummet som genom att appellera till känslor, rörelse i affektiv mening, som för övrigt inte är så metaforisk eller blott bildlig utan har sin bokstavliga dimension – om än på oss snarare än i verket. Att spricka upp i ett leende eller falla i gråt inför ett konstverk är att förändras fysiskt av verket i fråga.

I katalogens tematik om rörelse i konsten ingår även gestaltad eller återgiven rörelse, hos bland annat futuristerna och i Duchamps måleri. Den senare torde vara det mest pedagogiska exemplet på alla dessa typer av rörelse, med sitt mogna måleri av kroppar i rörelse via delvis rörliga readymades till hans rotoreliefer från 1930-talet som snurrade med hjälp av en liten motor och därmed kan sägas aktivt producera rörelse, om än i en oföränderlig loop, om och om igen. I fallet rotorelieferna var det fråga om en kombination av fysisk och suggererad rörelse, då den mekaniskt snurrande skivans teckning medförde en pulserande rörelsesuggestion i djupplanet, som dock efter ett par sekunder upprepas på exakt samma sätt, igen och igen. För betraktaren finns inte mycket mer att göra än att konstatera faktum och att testa sin uthållighet. Finns det något mer fixerande statistiskt än att titta på en skiva som snurrar runt runt? Hultén är medveten om att denna risk föreligger, att den rörliga konsten hotar bli besvärande monoton.

Förutom den samtida konstnären Duchamp är det två yngre konstnärer som får störst utrymme på utställningen: Alexander Calder och Jean Tinguely.⁵ De står för en stilla humor, särskilt Calder, med sin handopererade cirkus, men även Tinguelys skulpturer, som till exempel kunde producera ”teckningar” och inte sällan brakade samman (ibland avsiktligt), är skrattretande i sin aviga klumpighet. Pamela Lee skriver om Tinguely och ”rörelserörelsen” som började i Paris vid mitten av 1950-talet.⁶ Vid sidan av

⁵ Calder fick med 32 och Tinguely 27 verk vardera, Duchamp och Man Ray 10 var men den idag betydligt mindre kända israeliske konstnären Yaacov Agam fick med 12 verk.

⁶ Pamela Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s* (Cambridge, Mass. & London: MIT Press, 2004). *Rörelse i konsten* föregicks av galleriutställningen *Le Mouvement* på Galerie Denise René i Paris

uppskattningen av Tinguely tar hon även upp hur detta slags rörelsekonst ibland ter sig, ”how inanimate and stiff such objects appear, the very anti-thesis of kinetic. How stilted and mannered. Dead even.”⁷ Hon analyserar även Tinguelys märkliga manifest ”Für Statik/For statics” från 1959, som visar att denne konstnär, som ofta framställs som en lekfull clown, var betydligt mer komplex, för att inte säga motsägelsefull:

Everything moves continuously. Immobility does not exist. Don't be subject to the influence of out-of-date concepts of time. Forget hours, seconds and minutes. Accept instability. LIVE IN TIME. BE STATIC – WITH MOVEMENT. [...] Stop evoking movement and gesture. You are movement and gesture. Stop building cathedrals and pyramids which are doomed to fall into ruin. Live in the present; live once more in Time and by Time – for a wonderful and absolute reality.⁸

Igen: rörelsen är i oss. Men två år senare avstod han knappast från framkallandet av rörelse och gester. Ytterligare några år senare skulle han även bidra till att skapa en katedral – utställningen *Hon*.⁹ Men huvudpoängen tycks vara att det statiska inte är statiskt, att allt är underkastat förändring, men att vissa saker blir ruinerade med tiden – ett annat och betydligt långsammare begrepp för rörelse i konsten. Även Tinguely återkallar här det som Hultén senare skulle komma att fetischisera: rörelsen som sådan som en yttring av rent liv eller ”absolut verklighet”. De skruvade, utopiskt kryddade överdrifterna hör till manifestgenren, men iakttagelsen om att det statiska rör sig är viktigt, dock främmande för teamet bakom *Rörelse i konsten*.

Vad som verkligen ger upphov till känslan av statisk konst, utan en konstmaskin som inte är på eller inte fungerar. En sådan har ingen funktion, inget berättigande. Den är ju inte ens längre konst, bara en trasig eller icke-fungerande apparat – till skillnad från den till synes orörliga stenstoden eller oljemålningen, som i sin förmenta rigiditet likväl fortsätter att sända. Eller, som Klas Östergren träffande uttrycker det om en av de föga förtroendeingivande halvfigurerna ur romanen *Renegater*: han pågår ... Det

1955. Se Lundström, ”Rörelse i konsten”, 2017 och Andreas Gedin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna* (Stockholm: Langenskiöld, 2016), 55–73.

⁷ Lee, *Chronophobia*, 93.

⁸ Lee, *Chronophobia*, 106.

⁹ Året var 1966 och skulpturen skapades tillsammans med Niki de Saint Phalle och P. O. Ultvedt. Se Annika Öhrner, ”Niki de Saint Phalle Playing with the Feminine in the Male Factory: *Hon – en katedral*”, *Stedelijk Studies*, nr 7 (2018): 1–16.

gäller faktiskt all konst, all hel och fungerande bildkonst, bör kanske tilläggas – att den *pågår*.

*

Vad *Rörelse i konsten* framför allt producerade (eller reproducerade med tanke på att detta inte var den första utställningen av rörelse i konsten),¹⁰ var inte, vill jag påstå, ett paradigm av frigörande rörelse, i samklang med det allt mer politiserade och lössläppta sextioalet, utan kategorin ”statisk konst”. En analogi till detta är hur filmkameran skapade stillbilden eller hur digitala medier skapade, och därmed kan sägas föregå, kategorin analoga medier.

Detta påstående går inte bara på tvärs mot utställarnas uttryckliga avsikter, där man retoriskt framhävde kontrasten mellan den nya rörelsen och den gamla statiskheten utan också mot eftervärldens bekräftelse av utställningen som banbrytare och milstolpe. ”Konsten är på väg att bli aktiv och dynamisk”, förkunnar Hultén i katalogen. ”Den lämnar de gamla formerna som hör samman med en statisk världsbild och ett samhälle som strävar efter stabilitet”. I sin iver att slå ett slag för det dynamiska beskriver Hultén & Co. ett samhälle som snarast liknar det antika Egypten eller någon forntida teokrati utan världsliga tidsbegrepp. Detta är mot bättre vetande, eller ren retorik. Vad var väl statiskt under modernitetens alla revolutioner och krig och skenande samhällsutveckling? Inte minst det kalla kriget gick in i en ny fas under utställningsperioden då de första betongblocken i Berlinmuren kom på plats i augusti 1961.

Och för att bara ta ett exempel på eftervärldens konklusion:

Rörelse i konsten stämde precis med attityd- och värdeförskjutningar i tiden, med föreställningar om förändring, öppenhet, relativism, deltagande. Utställningen rymde inte bara nya utseenden, idéer och material utan tycktes också symbolisera en ny sensibilitet eller rentav livsstil. Än en gång var namnet en lyckträff. Det obestämda ”rörelse” hade ett slags imperativ appell som tycktes peka förbi den kinetiska konstens 1900-talshistoria, mot någonting oavslutat och större. ”Rörelsen” i konsten, jovisst, men kanske handlade det ännu mer om att själva konsten befann sig i uppbrott och rörelse, ut i livet och in i framtiden.¹¹

¹⁰ Gedin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, 104–110.

¹¹ Leif Nylén, *Den öppna konsten: Hapeningar, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet* (Stockholm: SAK, 1998), 73.

Leif Nyléns hållning är lojal, affirmativ och i grunden romantisk, men slutreflektionen tål att vridas ett varv till. Kanske handlade alltså inte *Rörelse i konsten* om rörelse i konsten, bokstavligt talat (trots alla mobiler och surrande apparater), det vill säga om skeenden på konstverkens nivå. Kanske handlade utställningen ytterst om att konsten som en singulariserad multiplicitet – näst intill liktydig med konstvärlden eller konstinstitutionen – befanns vara i stark förändring eller rörelse. En sådan tolkning gör dock alla dessa rörliga och i princip abstrakta verk på utställningen till representationer, i värsta fall metaforer eller allegorier, vilket torde avvika markant från utställarnas intentioner. Om det dessutom bokstavligen handlar om att konsten i institutionell mening var på väg ”ut i livet” (denna våta avantgardedröm) skulle det innebära att *Rörelse i konsten* blev synonym med rörelse *ut ur* eller *bort från* konsten. Något liknande är Hans Hayden inne på i sin betraktelse av utställningen. Utifrån en karakteristik av Allan Kaprows hållning skriver han: ”Skall man tala om en ’rörelse i konsten’ i detta sammanhang, handlar det inte om någon mekaniserad dynamism utan om en strävan att röra sig bortom och tränga utanför konstens och de olika mediernas etablerade ramar.”¹² Men är inte också detta ett försök att göra utställningen mer intressant, relevant och än mer avantgardistisk genom att se förbi och igenom de konstverk som faktiskt fyllde den gamla excersissalen på Skeppsholmen sommaren 1961?

Dessa retrospektiva läsningar är varken anakronistiska eller godtyckliga. Hultén bäddar för dem själv med sina delvis ambivalenta ord. Inte nog med att ”[k]onsten är på väg att bli aktiv och dynamisk [...] Dessa konstens nya varelser lever i en avundsvärd frihet. De står utanför alla lagar och är obundna av alla system. De representerar en frihet som utan dem inte skulle existera”, skriver han i katalogen. Här upprättas alltså en skillnad mellan konsten och dess varelser. Utan konstverken, som väl ”konstens nya varelser” måste syfta på, skulle konstens frihet inte existera. Fast hur går det ihop med att de redan levde i ”en avundsvärd frihet”? De mer eller mindre nya konstverk varav utställningen fylldes beskrivs också som levande väsen eller ”varelser” som ”står utanför alla lagar” (utom de fysikaliska, får vi förstå). Att ”[d]e representerar en frihet som utan dem inte skulle existera” måste väl betyda att de *inte* re-representerar något alls utan *är* sin frihet, en frihet som de således både befinner sig i och skapar?

¹² Hans Hayden, ”Dubbel bindning. Moderna museet som plats för tolkning av samtid och historia”, i *Historieboken: Om Moderna museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren (Stockholm: Moderna museet, 2008), 189f.

Vidare:

Denna konst representerar en ren anarki när den är som vackrast. Den är så vitt man kan se ett stycke rent liv som lyckats att slingra sig bortom ont och gott, rätt och fel, skönt och fult. Den är ett stycke ren existens, evigt föränderlig, som ingenting behöver betyda och inte syftar på någonting. Men man tar miste om man tror att den är ofarlig. Den är ett latent attentat mot etablerad ordning.

De kvasi-revolutionära blinkningarna mot anarki och ett ”attentat mot etablerad ordning” framstår som ett försök från museichefen att spela på en nymornad tidsanda av uppbrott.¹³ Rent konkret är det som sägs innan intressantare; att vad som faktiskt manifesteras på utställningen är ”rent liv” och ”ren” föränderlig ”existens” snarare än materiella konstverk som uttrycker en sådan idé eller skildrar något sådant. Detta torde antyda att verken eller varelserna inte är huvudsak på utställningen utan blotta prov på livets egen energi och dynamik.

Den osuggestiva, rent deskriptiva titeln är ett mysterium i sig. Teman för konstutställningar brukar inte referera till sig själva som konst och namnet blir här en metatitel om kopplingen mellan rörelse och ”konsten”, det vill säga konst i största allmänhet.¹⁴ Utställningen hette inte *Konst i rörelse*, vilket skulle ha varit mer korrekt utifrån allt som rörde på sig och lät. Rörelse ”i” *konsten* underbygger en förväntan om att vi ska upptäcka att det finns en latent rörelse hos eller i det vi kallar konst, ja i all konst och nog är det det som utställningen sätter fingret på; att statisk konst inte är statisk utan också den ”liksom i rörelse” för att parafrasera Nylén.¹⁵ Och för att återropa Tinguelys tidigare formulerade manifest: allt, inklusive konst, är utsatt för kontinuerlig förändring, låt vara ofta extremt långsam och därmed osynlig för blotta ögat. Med Reuterswärd kan vi också säga att rörelsen til syvende og sidst är i oss. Två fundamentala förhållanden: allt är i rörelse, alltid, samt rörelsen är ”i” eller upplevs av oss. Bokstavligen rörliga konstverk, däremot, är något annat och mindre omfattande, som vi måste bortse från för att komma åt den djupare relationen mellan rörelse och konst.

¹³ Patrik Andersson tar dock Hulténs anarkism på allvar, och pekar på intryck från bland andra Max Stirner. Andersson, ”Rörelse i konsten”, 186f.

¹⁴ Den holländska titeln på utställningen på Stedelijk var befriad från denna metareferens: *Bewogen Beweging*, ungefär Rörlig rörelse.

¹⁵ ”Allt var liksom i rörelse” är Nyléns text till en tillbakablickande låt av Blå tåget från 1998.

*

Till sist. Marcel Duchamps snurrande rotoreliefer fascinerar uppenbarligen Hultén som få andra verk genom att glänta på dörren till framtiden: ”De är massproducerade konstverk som låter oss ana att den moderna konsten en gång ’kommer att finna sin Gutenberg’ som visar oss möjligheter att sprida bilder på ett lika perfekt sätt som man sprider ord sen 500 år.” Detta var högst förutseende. Mot slutet av århundradet hade Gutenbergs uppfinning inte bara fått sin like, utan överträffats av den digitala revolutionen som möjliggjorde att text, bild och film kunde spridas på ett tekniskt sett ”perfekt sätt” – dock till priset av avsevärd energiförbrukning som i längden utgör ett hot mot allas vår ovannämnda frihet och existens. Om *Rörelse i konsten* 1961 mest genererades av betraktarens interaktiva rörelser, av rörelsesuggestioner från orörliga bilder, av vinddrag eller små eldrivna motorer, så har utvecklingen sedan dess kommit att besanna Hulténs slutkläm om denna konst som ett icke ofarligt ”latent attentat mot etablerad ordning” – dock inte så mycket samhällspolitiskt som ekologiskt. Vi står idag inför den ofantliga utmaningen att minska planetens energiförbrukning (och omfördela den), för att återvinna ett stabilt i bemärkelsen hållbart samhälle som vi även kan kalla statistiskt om vi är överens om att det statistiska har sin energi och sin rörelse. De mekaniska konstmaskiner som ”talar till oss och berättar för oss vilka vi är” säger idag att vi är och har varit ohållbara varelser, i långt högre utsträckning än de knakande mackapärerna och fragila mobilerna.

Att ”sätta något i rörelse”

Den poetiska frasen som kontext och begynnelse

ÅSA ARKETEG

Cecilia Sjöholms *Att se saker med Arendt: Konst, estetik, politik* visar hur vi kan se saker med Hannah Arendt utifrån tanken om en ”dold” estetik i Arendts filosofi.¹ Det är en bok som synliggör för mig dolda eller kanske möjliga aspekter i den amerikanska poeten Lyn Hejinians tänkande om poetikens förmåga att göra oss medvetna om vår relation till världen och till historien. Hejinians essä ”Förnuft” visar hur poetiken tänker och synliggör relationen konst, estetik och politik. Hon uttalar inte denna relation, men gestaltar den genom en poetik som aktualiserar en särskild förståelse av teorin som både inåtblickande och öppen mot världen.² Poetikens uppgift är att beskriva hur poesin fungerar i en rörelse utåt, mot världen, där gränsen mellan estetik, konst och politik redan är upplöst.

Arendts begrepp *initium* har en central plats i Hejinians essä. Initium binder samman de två poetiska fraser som Hejinian tänker utifrån. Den första frasen:

”Fram kommer någonting – utslungat i kontext” tillkännager ett begynnelsens ögonblick,³ man kan till och med säga att den i sig själv är, som en fras eller ett yttrande, ett begynnelsens ögonblick – ett anländande, ett att vara född [...].⁴

Hejinian tar här fasta på initium som födelse, framträdandet: ”Någonting som inte var här innan är det nu; det visar sig och det visade sig för oss, och det bekräftas av känslan *det här händer*.”⁵ Vad Hejinian kallar för ”kontext”

¹ Cecilia Sjöholm, *Att se saker med Arendt: Konst, estetik, politik* (Göteborg: Daidalos, 2017), 15. Ursprungligen publicerad som *Doing Aesthetics with Arendt: How to see Things* (New York: Columbia University Press, 2015), 15.

² Lyn Hejinian, inledning till ”Reason”, *The Language of Inquiry* (Berkeley: University of California Press, 2000), 338. Essän publicerades ursprungligen i tidskriften *Shark*, vol. 1, nr 1 (1998).

³ ”ett begynnelsens ögonblick” är en översättning av ”a moment of incipience”, Hejinian, ”Reason”, 343; Lyn Hejinian, ”Förnuft”, i *Det öppna och det säregna*, urv. och övers. Camilla Hammarström (Stockholm: Lejd, 2016).

⁴ Hejinian, ”Förnuft”, 193. Hejinian hänvisar till Hannah Arendts *The Human Condition* (Chicago: University of Chicago Press, 1958), 177.

⁵ Hejinian, ”Förnuft”, 193.

finns med när det som ”utslungas” blir möjligt för oss att varsebli.⁶ Här blir den poetiska frasen avgörande, genom dess framträdande blir kontexten till.

Frasen ”*det här händer*” är sensationen, eller känslan, av den första frasen och visar på initium som handling, den som påbörjar någonting nytt och som bevarar historien och världen för de nya som träder in i den och som är främlingar i den.⁷ För Arendt betyder initium också möjligheten att ”sätta något i rörelse”.⁸ Relationen mellan begynnelsen och rörelsen blir viktig för Hejinians förståelse av modernismens uppmaning till konsten, ”Make it new”. Denna uppmaning uttrycks genom Viktor Sjklovskijs aforism med avseende på konstens förmåga att ”återuppliva” varseblivningen, och med hjälp av Arendts begrepp utvidgar Hejinian förståelsen av vad detta kan innebära. Poesin får uppgiften att skapa känslan av det nya, att skapa ”*det här händer*”. Detta återupplivande av livskänslan innebär också en upptäckt av kontexten och det förnuft som finns där.⁹

Man kan inte på ett meningsfullt sätt säga ’det här händer’ *utanför* kontexten. I det ögonblick man yttrar frasen så uppstår ’nativitet’. Och från det ögonblicket av begynnelse, som uppträder med erkännandet av upplevelsen och introducerandet av frasen *fram kommer någonting – utslungat i kontext* och genom frasen *det här händer*, är vi i kontexten, det vill säga i tanken (i teori och med kritiskt sinne) och i historien.¹⁰

Upplevelsen av konsten är inte separerad från teorins och kritikens områden. Konstens framträdande är alltid kopplat till en kontext. De två poetiska fraserna sammanlänkar initium, ögonblicket av det nya, med kontexten och med handlingen. Men det är möjligt att tänka vidare på Hejinians diskussion om hur initium kan förstås i relation till den konstnärliga praktiken och poetiken. Poetiken synliggör de relationer som historien skapar, dess kontext. Hejinian föreställer sig att skrivandet är ett varseblivande av kontexten och att medvetenhet om den uppmanar till ett handlande. Hon citerar här i Arendts *Människans villkor* och med hänvisning till hennes idé om en ”förnuftsgemenskap” inom vilken handlandet är gränslöst och oförutsägbart.

⁶ Hejinian, ”Förnuft”, 192.

⁷ Hejinian, ”Förnuft”, 192.

⁸ Hannah Arendt skriver: ”Eftersom varje människa genom att vara född är ett *initium*, en början och en nykomling i världen, kan människor gripa initiativ, bli upphovsmän och sätta något i rörelse.” Hanna Arendt, *Människans villkor: Vita activa*, övers. Joachim Rezlaff (Göteborg: Daidalos, 2016). Ursprungligen publicerad som *The Human Condition* (Chicago: The University of Chicago, 1958), 233.

⁹ Hejinian, ”Förnuft”, 195–196.

¹⁰ Hejinian, ”Förnuft”, 196–197.

Hejinian tar här fasta på Arendts tanke om att handlandet skapar nya förbindelser utifrån en inneboende benägenhet till gränsöverskridande.¹¹ Cecilia Sjöholms synliggörande av estetiken i Arendts filosofi lyfter fram vad som finns dolt i de två poetiska fraserna, och den riktning som förenar handlingen med initium, natalitet och frihet:

En handling som är *initium* är både princip och exempel, och förkroppsligar det som Arendt menar med natalitet: nämligen att vi, då vi handlar, inte känner till de konsekvenser som våra handlingar kan ge upphov till. Vår frihet beror just av att vi inte vet, och att vi accepterar att vi inte vet.¹²

Denna tanke om att inte veta är viktig för Hejiniens förståelse av poetiken, som ett dilemma, ett ifrågasättande. Det är poetikens uppgift att undersöka hur förnuftet skapar orsakssammanhang som både är sammanbundna och motsägelsefulla.¹³ Tanken om relationer blir bärande här, det är relationerna som håller samman det förflutna och framtiden och som gör historia och kontext till i stort sett synonymier. Ett ”någonting” kan beskrivas historiskt, men också utifrån idén om en framtid.¹⁴ Poetikens uppgift blir att undersöka dessa relationer, men utan att särskilja den poetiska praktiken från de teoretiska, etiska och politiska frågorna, det vill säga den mångfald som präglar relationerna. Här finns alltså en inneboende pluralitet som också innebär ett problem: hur kan poetiken relatera till den politiska världens pluralitet? Hejinian kan inte se hur med henne själv samtida innovativa poeter som Bob Perelman och Barrett Watten och ”deras möjligheters poetik” kan ”aktivera relationerna inom pluraliteten”.¹⁵ Det finns en risk att den nya och innovativa poesin inte kan aktivera den mångfald och de relationer som finns inneboende i kontexten, att poetiken bara förblir en möjlighet. På så sätt förenas modernismens estetik och den postmoderna av samma problem. *Att se saker med Arendt* synliggör vad som ligger dolt i Hejiniens beskrivning av pluralitet och hjälper till att utveckla fler perspektiv på hur vi kan förstå relationen mellan poesi, poetik och värld och i en förlängning relationen till politiken. Pluralitet är inte en effekt av olika former av exempelvis sociala sammansättningar: ”pluralitet verkar redan på perceptionens nivå. Pluraliteten visar sig aldrig i sig själv. Den uppstår genom

¹¹ Hejinian, ”Förnuft”, 203–204. Hejinian hänvisar här till Arendt, *The Human Condition*, 190–191.

¹² Sjöholm, *Att se saker med Arendt*, 101.

¹³ Hejinian, ”Förnuft”, 190–191.

¹⁴ Hejinian, ”Förnuft”, 198.

¹⁵ Hejinian, ”Förnuft”, 199–200.

en mångfald av framträdanden, men uppträder inte i sig.”¹⁶ Detta betyder att vi inte kan upprätta en skarp gräns mellan världar: min värld är redan ”inkräktad på” av andras kroppar, även om det inte är ett medvetet inkräktande. Vi kan inte tänka ”värld” utan att samtidigt tänka det som framträder och på det sättet är världens framträdande förbundet med pluralitet.¹⁷ Hejinians tanke om kontext är också ett sätt att tänka mångfalden. Kontexten innebär en gemenskap, att vi delar samma värld. Även som främlingar inför varandra blir involverade med varandra och vi delar samma erfarenhet.¹⁸ Samtidigt kan inte kontexten översättas som en helhet utan skillnader. Även om vi delar en erfarenhet är inte kontexten överförbar, jämförbar eller metaforisk. Att se kontexten metaforiskt skulle innebära att vi ”förnekar begynnelsen”.¹⁹ Metaforen utjämnar skillnader och hindrar historien från att framträda.²⁰ Vi kan läsa det Hejinian beskriver som ett utjämnande av skillnader som ett utjämnande av pluralitet, av det som är framträdelsernas mångfald. Genom denna läsning skapas en brygga mellan Hejinians förståelse av initium och Cecilia Sjöholms tanke att: ”Pluralitet innebär differentiering på ett ontologiskt plan, genom mångfalden av framträdanden.”²¹

Cecilia Sjöholm visar hur vi kan tänka relationen mellan framträdande och det offentliga rummet utifrån ett fenomenologiskt perspektiv. Sociala aspekter är förvisso en del av det offentliga rummet, men de är inte en övergripande ram som förklarar de levande varelsernas framträdanden.²² Hennes diskussion om konstens betydelse för vår varseblivning av världen, genom Arendt, synliggör en underliggande aspekt av kontext i Hejinians fras ”Fram kommer någonting – utslungat i kontext”, nämligen att den inbegriper det offentliga rummet. Relationen mellan konstens framträdande och det offentliga rummet blir en växling mellan framträdande och försvinnande:

Konst är gjord för att framträda, ibland genom försvinnandets osynliga trådar. Genom sina sinnliga kvaliteter gör konsten det offentliga rummet till en produkt av 'aisthesis'. Den låter oss förstå att vår perception också formas

¹⁶ Sjöholm, *Att se saker med Arendt*, 23.

¹⁷ Sjöholm, *Att se saker med Arendt*, 23–24.

¹⁸ Hejinian, ”Förnuft”, 192.

¹⁹ Hejinian, ”Förnuft”, 193. Den ursprungliga formuleringen lyder ”deny incipience”, Hejinian, ”Reason”, 342.

²⁰ Hejinian, ”Förnuft”, 193.

²¹ Sjöholm, *Att se saker med Arendt*, 22.

²² Sjöholm, *Att se saker med Arendt*, 26.

av det som osynliggörs. Då den offentliga sfären förminskas och exploateras kommer konsten alltmer att försvinna in i intima detaljer. På samma gång görs dessa detaljer offentliga. Eftersom den offentliga sfären påverkar hur vi ser saker, upprätthåller konsten en avgörande roll för hur varseblivandet utvecklas.²³

Citatet visar att konsten inte enbart är varseblivningens uttryck utan att den även påverkar dess utveckling. Därmed är konsten alltid en del av det offentliga rummet. När Hejinián skriver om kontextens framträdande genom frasen beskriver hon varseblivningens betydelse för kontexten. Kontexten är "en produkt av 'aisthesis'", den blir till genom Hejiniáns poetiska fras, men den är också redan där, redo att "slungas ut" och tillbaka till ett "någonting".

²³ Sjöholm, *Att se saker med Arendt*, 32.

Gestens materialitet

SVEN-OLOV WALLENSTEIN

Den minimalistiska konsten och den efterföljande debatten bland kritiker och konstnärer ter sig i efterhand som en av de avgörande händelserna i efterkrigstidens konst och den estetiska teorin. Flera av de koordinater som tidigare på mer eller mindre outtalat sätt bestämt vad ett konstverk är – hur reception av konst ska avgränsas från andra inställningar, hur institutioner ramar in och positionerar sina subjekt och objekt, hur och på vilka sätt omdömen om kvalitet och mening fällt och legitimeras, i vad mån dessa omdömen är bundna till konstarnas specifika medier – sattes plötsligt i rörelse. Idén om konsten som ett öppet fält, i vilket det varken finns tydliga yttre gränser mellan konstverk och andra områden, eller inre gränser mellan konstater, medier, material, tekniker etc., blev plötslig möjlig att tänka. Men detta innebar också att den kunde återupptäckas retroaktivt i tidigare riktningar, på så sätt att idén om en brytpunkt belägen någonstans i tid och rum snart själv kunde ifrågasättas. Hade inte redan Duchamp visat att konstverkets form är sekundär i förhållande till institutionen (eller intentionen) som gör det till konst; hade inte redan den ryska konstruktivismen brutit ned gränsen mellan konst och liv; hade inte redan Mallarmé visat att den poetiska texten är materia innan den är poetisk mening; hade inte redan Benjamin med fotografi och än mer film som exempel på de nya teknologisk-industriella konstarnas visat att den estetisk-kontemplativa inställningen blivit irrelevant?

Om brotten redan hade ägt rum kunde kontinuiteterna därmed också återupprättas. Så kunde den minimalistiska konsten med sin reduktion av de subjektiva uttrycken till enkla och ”primära strukturer” inte bara förefalla som den senaste länken i en lång kedja av moderna stilar, utan också i grunden som hypermodern, i fas med den samtida industriella produktionen och dess nedbrytning av hantverket och konstnärens touch, som nu ersattes av det seriella och repetitiva.

Många genealogier och historieskrivningar blev på så sätt möjliga, och modernismen kom så småningom att pluraliseras: frågan om brott eller kontinuitet kunde endast ställas lokalt, i förhållande till specifika traditioner, inte i termer av en generell riktning i historien. Likväl finns avgörande knutpunkter där många tankar koncentreras och som tycks närmast överflödande rika på förbindelser både framåt och bakåt. I det följande ska jag betrakta en

sådan knutpunkt: förhållandet mellan bildkonst och dans i det amerikanska 60-talet, med ett specifikt verk som exempel, Yvonne Rainers *Trio A* (1966) tillsammans men den programmatiska text som hon publicerade två år senare, ”En skenbar översikt av några ’minimalistiska’ tendenser i den kvantitativt minimala dansaktiviteten mitt i överflödet, eller en analys av *Trio A*”.¹

Ytans materialitet

I den radiointervju med Donald Judd och Frank Stella som görs av Bruce Glaser 1964, och sedan publiceras i *Art News* 1966, framträder några av grunddragen i den sensibilitet som vi också kommer att finna i *Trio A*. Att strukturerna förenklas så långt som möjligt, eller snarare att de attribut som tidigare fungerat som signaler för det konstnärliga i konsten försvinner, kunde förefalla likt en fortsättning på abstraktionen så som vi känner den sedan början på 1900-talet. Men i Judds och Stellas perspektiv, som ställer den amerikanska mot den europeiska sensibiliteten, gäller det att bryta med de relationella kvaliteter som härrör från den traditionella komposition som fortfarande styrde den tidigare abstraktionen – så ska exempelvis symmetri inte förstås som ett balanserat av element gentemot varandra, utan som ett försök att uppnå ”ett slags kraft, att sätta saken på duken”, vilket tillåter Judd att med en svepande gest avvisa ”den europeiska traditionens alla strukturer, värden och känslor”, som han utan vidare vill kasta ”på soptippen”.²

Att bryta med den relationella kompositionen är för Judd och Stella en attack mot en rationalistisk estetik, som även den kunde synas ligga när till hands: är inte de kvadrater, kuber, rektanglar och andra basala kroppar som överflödar i minimalismen typexempel på den platonisk-ideala geometri som fascinerat konstnärer genom historien? Men för Judd finns ingen

¹ Yvonne Rainer, ”En skenbar översikt av några ’minimalistiska’ tendenser i den kvantitativt minimala dansaktiviteten mitt i överflödet, eller en analys av *Trio A*”, övers. Staffan Lundgren, i *Minimalism och postminimalism*, red. Sven-Olov Wallenstein (Stockholm: Raster, 2005). Texten citeras i det följande direkt i texten med paginering. För en samling av Rainers texter, se *A Woman Who ... : Essays, Interviews, Scripts* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999); se också självbiografin *Feelings Are Facts: A Life* (Cambridge, Mass.: MIT, 2006). Vid uruppförandet hette *Trio A* fortfarande *The Mind Is a Muscle, Part I*, och har sedan dess uppförts otaliga gånger med varierande besättning, nyligen också på Dansmuseet i Stockholm, hösten 2020. Sedan 1978 finns också ett antal filmversioner; för en analys av Rainers relation till fotografi och film, som alltsedan början av 70-talet har stått i fokus för hennes arbete, se Carrie Lambert, ”Moving Still: Mediating Yvonne Rainer’s ’Trio A’”, *October*, vol. 89 (sommaren 1999): 87–112.

² Bruce Glaser, ”Frågor till Stella och Judd”, övers. Sven-Olov Wallenstein, i *Minimalism och postminimalism*, 34, 36.

underliggande ordning som ska upptäckas eller uttryckas, formerna är faktiska, materiella, eller som han säger med referens till Stella i essän ”Specifika objekt”: ”Ordningen är inte rationalistisk eller något underliggande, utan är helt enkelt ordning, på samma sätt som kontinuitet, en sak efter en annan.”³

Mot den relationella uppbyggnaden där del länkas till del i ett hierarkiskt system står tanken på en enda hel sak med en ny typ av fakticitet. Som Stella påpekar återspeglas detta i måleriets fall av den nya användningen av industrifärg, av neutraliseringen av den abstrakta expressionismens gestik (”att teckna med penseln”) och av spåren av handens rörelser, allt det som han sammanfattar under begreppet ”handstil”. Syftet är inte längre variation eller expressiva kvaliteter, utan att ”försöka få färgen att förbli lika bra som den var i burken” – vad som finns på duken är färg, inget annat, vilket förnekas av hela den humanistiska tradition som Stella vill bryta med: ”Det enda jag vill att någon ska få ut av mina målningar”, hävdar han, ”och allt jag själv får ut av dem, är det faktum att man kan se hela idén utan någon förvirring... Vad du ser är vad du ser.”⁴

Gestens materialitet

Den historieskrivning gällande dansen som vill inringa vårt eget nu med utgångspunkt i ett brott *i* eller *med* modernismen brukar ofta använda periodiseringar som en senmodern alternativt tidig postmodern fas.⁵ Oavsett vokabulär är det som står på spel en viss föreställning om verkets autonomi som har sin grund i hur dess materialitet ska förstås. På bildkonstens fält gällde det målningens yta som en fråga om materialism kontra ”optisk

³ Donald Judd, ”Specifika objekt”, övers. Sven-Olov Wallenstein, i *Minimalism och postminimalism*, 64.

⁴ Glaser, ”Frågor till Stella och Judd”, 43–44.

⁵ Gränsen mellan ”senmodern” och postmodern” är givetvis svår att dra och kommer i sista hand att bero på mer eller mindre godtyckliga definitioner. Sally Banes hävdar i förordet till den andra upplagan av sin inflytelserika *Terpsichore in Sneakers* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1987) att vi måste skilja på en första ”analytisk” postmodern fas och en senare ”metaforisk” fas, vilket har givit upphov till en lång polemik. För olika försök att definiera skiljelinjer mellan modern, senmodern och postmodern dans i Banes efterföljd, se David Michael Levin, ”Postmodernism in Dance: Dance, Discourse, and Democracy”, i *Postmodernism: Philosophy and the Arts*, red. Hugh J. Silverman (New York: Routledge, 1990), och Susan Manning, ”Modernist Dogma and Post-Modern Rhetoric”, *The Drama Review*, vol. 32, nr 4 (vintern 1988): 32–39. En illustration till hur förvirrande detta landskap kunde te sig redan för snart två decennier sedan erbjuds av enkätsvaren i ”What Has Become of Postmodern Dance”, *The Drama Review*, vol. 36, nr 1 (våren 1992): 48–69.

illusion” (Greenberg),⁶ det vill säga om *det vi ser är det vi ser*, eller om den estetiska intentionaliteten kräver att vi alltid ser något mer och annat, om så bara en relation figur-grund, likt en sista rest av *quattrocento*-perspektivets djup. I skulpturen, där frågan om föremålets reella materialitet redan var avgjord, gällde det relationen till det omgivande rummet och betraktarens rörelse som med nödvändighet föreföll upplösa verket i en tidlig process och kollapsa skillnaden mellan subjekt och objekt. I dansens fall, där varken kroppens realitet eller rörelse kunde suspenderas, kom det att handla om en analys av vad vi kunde kalla *gestens* materialitet. Här stod förhållandet mellan vardagliga och estetiserade gester i centrum, det vill säga om det överhuvudtaget går att avgränsa en koreografisk vokabulär eller lokalisera en gräns vid vilken den vardagliga rörelsen passerar över i ett estetiskt rum, vilket samtidigt sätter relationen mellan att *se* och *uppleva* på spel, och med den hela den kinestetiska dimension i vilken rörelser utförs och varseblivs.⁷

Om minimalismens problematik börjar utvecklas i skiftet mellan 50- och 60-tal, där den abstrakta expressionismens och *color field*-måleriets utforskande av ytan och dukens tingmässighet – som tar sin början redan med alla de monokroma målningarna från Robert Rauschenbergs *White Paintings* (1951) till Stellas *Black Paintings* (1959) – kunde ge upphov till motsatta läsningar, så finns den avgörande historiska brytpunkten inom dansen i den nya praktik som utvecklas under tidigt 60-tal kring Judson Dance Theater, med koreografer och dansare som Trisha Brown, Steve Paxton, Simone Forti, Deborah Hay och Lucinda Childs.⁸ Deras kritik skjuter till en början in sig på den idé om virtuositet som dansen ärvt från den klassiska baletten med dess kodifierade formspråk, och den syftar till att utvidga rörelsematerialet till att

⁶ ”Den ytmässighet mot vilken modernistiskt måleri orienterar sig kan aldrig vara en ren ytmässighet. Den ökade känsligheten för bildplanet tillåter kanske inte längre skulptural illusion eller trompe-l’oeil, men den måste tillåta optisk illusion.” Clement Greenberg, ”Modernist Painting” (1961), i *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957–1969* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 90.

⁷ Se Cecilia Sjöholm, ”Whose body? The difference between seeing and experiencing”, i *Material of Movement and Thought: Reflections on the Dancer’s Practice and Corporeality*, red. Cecilia Roos och Anna Petronella Foulter (Stockholm: Dans och Cirkushögskolan, 2013). Analysen utgår från den dansandes eget perspektiv och tar stöd i fenomenologins beskrivningar av kinestetiska fenomen, som för Sjöholm emellertid inte ska leda till en ”friktionsfri, instinktiv uppfattning av flödande gester”, utan till ”antagonistiska krafter som spelas ut mot varandra” (149). För Rainer handlar det snarare om att göra betraktarens seende till ett nästan olösligt problem: ”Dans är svår att se. Dansen måste antingen göras mindre tjugig, eller också måste denna inneboende svårighet betonas till den grad att den nästan blir omöjlig att se” (134).

⁸ För en analys av första fasen i denna utveckling, se Sally Banes, *Democracy’s Body: Judson Dance Theater, 1962–1964* (Durham: Duke University Press, 1993), och *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body* (Durham: Duke University Press, 1993).

innefatta det icke-kodifierade, vardagliga och verkliga, allt det som förefaller göra motstånd mot att idealiseras och estetiseras. Samtidigt börjar också teaterummets arbetsdelning lösas upp, så att konstnärer och musiker inte längre endast bidrog med scenografi och musik, utan också deltog som dansare i föreställningarna.

Detta kan på ett plan ses som ett slags *de-skilling* där steget bort från såväl den traderade dansvokabulären som arbetsdelningen framträdde som en *negation* av tidigare arbeten. I Yvonne Rainers anteckningar från 1965, ursprungligen skrivna som en kommentar till stycket *Parts of Some Sextets* samma år, är den grundläggande hållningen ett Nej som inte förefaller erbjuda några positiva alternativ: ”Nej till spektaklet nej till virtuositet nej till förvandling och magi och till att låtsas nej till stjärnans glamour och transcendens nej till det heroiska nej till det anti-heroiska nej till det trashiga nej till att blanda in utövaren eller publiken nej till stil nej till camp nej till förförelse av publiken genom utövarens knep nej till det excentriska till att röra eller bli rörd”.⁹ Men på samma sätt som i den minimalistiska bildkonsten ska denna subtraktion endast ses som ett första resultat av en retrospektiv jämförelse med en tidigare estetik – som Donald Judd hävdade: ”Om förändringar i konsten jämförs bakåt, ser de alltid ut som reduktioner, eftersom man bara söker efter de gamla attributen, och dessa är alltid färre”.¹⁰ Det avgörande på längre sikt är därför snarare utforskandet av ett nytt territorium, den vardagliga kroppen och dess rörelsepotential.

I Rainers ”En skenbar översikt” skisseras i stället en ny teori om dansen, där det produktiva förhållandet till samtidens bildkonst blir tydligt. Liksom anteckningarna till *Parts of Some Sextets* inleds texten med en serie systematiska negationer, eller snarare en uppmaning till att ersätta en serie termer med andra, där vi finner en systematisk konkordans mellan konstarterna, vars nytta Rainer visserligen beskriver som ”tveksam”, men som ändå kan tjäna till att ”bana en väg genom några av de saker som hänt inom ett speciellt område av dansen”:

⁹ Yvonne Rainer, ”Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called *Parts of Some Sextets*, Performed at the Wardsworth Athenaeum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March 1965”, i *Work 1961–73* (Halifax, Nova Scotia: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1974), 51.

¹⁰ Judd, ”Specifika objekt”, 69.

*Objekt**Dans*

ELIMINERA ELLER MINIMERA

1. Vikten av konstnärens hand	Frasering
2. Delarnas hierarkiska relation	Utveckling och klimax
3. Textur	Variation: rytm, form, dynamik
4. Referens till figur	Karaktär
5. Illusionism	Gestaltning
6. Komplexitet och detalj	Variation: fraser och det rumsliga fältet
7. Monumentalitet	Den virtuosa rörelseprestationen och den fullt utsträckta kroppen

ERSÄTTNING

1. Fabrikstillverkning	Energibalans och ”funnen” rörelse
2. Enhetliga former, moduler	Likhet mellan delar
3. Obruten yta	Upprepning eller diskreta händelser
4. Icke-referentiella former	Neutral gestaltning
5. Bokstavlighet	Uppgift eller uppgiftsliknande aktivitet
6. Enkelhet	Enskild handling, händelse eller ton
7. Mänsklig skala	Mänsklig skala

(127)

Om den expressiva gestiken och ”handstilen” kunde sammanfatta allt det som en konstnär som Stella uppreste sig mot, så pekar nu Rainer på fraseringen som ett motsvarande begrepp inom dansen: ”en maximal prestation eller ’attack’ i början av en fras följd av ett avtagande och återhämtning mot slutet, med energin fångad någonstans i mitten”, där ”en del av frasen – oftast den som är mest stilla – blir till uppmärksamhetens fokus, och fungerar som ett fotografi eller ett suspenderat ögonblick av klimax.” (129)

I motsats till denna teori som orienterar dansens mening mot ett inre centrum, en psykisk inre värld som utvecklas i en serie artikulerade yttre

moment, ställer Rainer en avsaknad av ”karaktär”, ett undertryckande av ”personligheten” till förmån för en ”neutral ’görare” (130),¹¹ vilket ska möjliggöra ett ”alternativt sammanhang som tillåter en mer saklig, konkret och banal egenskap av det fysiska varat i utförandet” (131), som i sin tur kan uttryckas som en serie vardagliga – ”bokstavliga”,¹² kunde vi säga med den term som Michael Fried hade föreslagit för att beskriva den minimalistiska bildkonsten – aktiviteter: att ”stå, gå, springa, äta, bära brickor, visa filmer, flytta eller flyttas av något *ting* snarare än sig själv” (ibid.). De enskilda momenten kan separeras från varandra, de kan bilda nya typer av övergångar och modulationer, men ingen del är viktigare än någon annan och betoningen ligger på förloppens verkliga tid, vilket är en annan aspekt av bokstavligheten: ”den *faktiska* tid det tar för kroppen med dess *faktiska* vikt att ta sig genom den fastställda rörelsen snarare än dess avhängighet av en påtvingad tidsordning.” (133)

Dansen utvecklas inte genom en stegvis artikulation av en underliggande ordning, utan genom en serialitet som bygger på en idé om kontinuerliga övergångar, vilken i sin tur kunde förstås som ett förhållande mellan *skillnad* och *upprepning*.¹³ Det vi ser är inte serier som utgör variationer av andra, utan varje rörelse är intakt och separat, ”en fullständig och självständig händelse” (134), ”mer lik ett objekt” (135) – vilket, noterar Rainer, ställer frågan om hur upprepning ska förstås.¹⁴ Med en lakonisk fras som också skulle kunnat stå

¹¹ Avsubjektiveringen visas också i att ”görarna” inte möter publikens blick, så att den ”önskade effekten var en uppvisning som snarare liknade arbete än en föreställning”, (ibid., 134).

¹² Se Michael Fried, ”Konst och objekthalitet”, övers. Sven-Olov Wallenstein, i *Minimalism och post-minimalism*.

¹³ Begreppsparet utvecklas som sådant inte i Rainers artikel och jag hämtar det från Gilles Deleuze, som samma år skriver: ”Vårt moderna liv är sådant att vi, ställda inför de mest mekaniska upprepningar utanför och innanför oss, ständigt utviner små skillnader, varianter och modifikationer. Omvänt återskapar hemliga, förklädda och dolda upprepningar innanför oss och utanför oss, animerade av den ständiga förskjutningen av en skillnad, nakna, mekaniska och stereotypa upprepningar.” Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (Paris: PUF, 1968), 2. Deleuze menar att sökandet efter nya filosofiska uttrycksmedel borde ske i kontakt med film och teater, medan dansen förblir utanför hans synfält; för en diskussion av hur Deleuze kan bli produktiv för dansteori med utgångspunkt i Merce Cunningham, se Camilla Damkjaer, *The Aesthetics of Movement: Variations on Gilles Deleuze and Merce Cunningham* (Stockholms universitet: Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier, 2005).

¹⁴ Vilket tillfogar Rainer, också kan gälla mellan olika verk: ”*Trio A* handlar om ANSTRÄNGNINGEN hos två män och en kvinna som försöker lyfta upp varandra på olika sätt samtidigt som de UPPREPAR samma diagonala RUMSLIGA mönster. I *Horses* rör sig gruppen runt som en enhet och REPETERAR sex olika HANDLINGAR. *Lecture* är ett solo som UPPREPAR serien av RÖRELSER i *Trio A*. Det kommer att bli åtminstone tre ytterligare sektioner.” (136)

hos Judd säger Rainer: ”Serierna utvecklas genom att en enskild sak följer en annan” (134), på ett sätt som kunde kallas *parataktiskt*.¹⁵

Mot den modernistiska dansens expressiva och organiska retorik står här rörelser utan höjdpunkt och klimax, utan teknisk virtuositet, och som syftar till ”omkastningen av en viss typ av illusionism” (133), det vill säga att lokalisera och upphäva den knappt märkbara skillnaden mellan den estetiserade gesten och den som helt enkelt uppvisar sin egen materialitet. Men lika lite som andra omkastningar från samma tid ledde upptäckten av gestens och rörelsens materialitet ut ur estetikens illusionism, utan till dess förvandling och expansion, och därmed tillät den nya genealogier att upprättas, både i förhållande till sitt eget förflutna och till vårt eget nu.

¹⁵ Idén om parataktiska strukturer utvecklas av Anette Michelson i ”Yvonne Rainer, Part One”, *Artforum* 12 (januari 1974), 59, och kan ses som ett alternativ till den hierarkiska och syntaktiska modell som utvecklas av Michael Fried; se t. ex. ”Konst och objektalitet”, 114f.

The Instability of Structuralism

SAMO TOMŠIČ

Adorno once remarked that what is most true about psychoanalysis are its “exaggerations”.¹ These are epitomised in two fundamental concepts, the unconscious and the drive, which strive to grasp an untameable surplus in the activity of speaking. In line with this, Claude Lévi-Strauss spoke of “symbolic efficacy” and Jacques Lacan of the autonomy and causality of the signifier, this basic differential unit of language. When it comes to language, structuralism, too, brought about exaggerations of its own, which demonstrate the struggle with its object. As time passes and new research is published, this intellectual movement appears much more ambiguous than the schoolbooks sometimes make us believe.

Here I would merely like to briefly recall what the overall form, in which Ferdinand de Saussure’s work is delivered to us, says about structuralism, its epistemic tendencies and dilemmas. Those familiar with Saussure’s scientific biography and the editorial history of his writings will recall that Saussure’s work possesses a double character. On the one hand there is the revolutionary masterpiece still considered the foundation of the structuralist research program: *Course in General Linguistics*, a work that Saussure never wrote.² Saussure’s groundbreaking linguistic work was made public in the form of second-hand systematisation, construction or montage. This functions as some kind of stabiliser or fixation of Saussure’s movement of thought, striving to eliminate its struggles and hesitations. This is not necessarily bad, and my point is not that we should be searching for some long lost, more authentic Saussure. What is important is that Saussure’s work obtained its scientific systematicity only *après coup*. This systematised Saussure could be compared with Saussure’s own claim that the object of linguistics, *la langue*, must be detached from *parole*, concrete speech, where the object remains

¹ In the English translation Adorno’s thought goes as follows: “In psycho-analysis nothing is true except the exaggerations.” Theodor W. Adorno, *Minima moralia* (London: Verso, 2005), 49.

² The lectures were posthumously published in 1916 by Saussure’s students Charles Bally and Albert Sechehaye based on the notes of Saussure lectures. Saussure held these lectures at the University of Geneva between 1906 and 1911. For a notable recent account of the genesis of Saussure’s work, see Anne-Gaëlle Toutain, *La rupture saussurienne: L’espace du langage* (Louvain-la-Neuve: L’Harmattan-Academia, 2014). See also Patrice Maniglier, *La vie énigmatique des signes: Saussure et la naissance du structuralisme* (Paris: Éditions Léo Scheer, 2006).

unsharp, fuzzy and unstable. The science of language must treat its object as if no living subject would speak it. If linguistics understands language as an organ of communication, then this organ is without a body and communication an incorporeal process. Communication excludes the embodied experience of language. Furthermore, communication theory exemplified from the very outset that it has no particular need for the “scandal of the speaking body”.³

Then there is the other aspect of Saussure’s work, the dispersed and disorganised multiplicity of manuscripts, fragments unveiling his thought in movement, struggling with problems, trying, failing, trying again, failing again, and not necessarily for the better. We witness Saussure *se casser la tête* (as Lacan frequently said of himself in the late 1970s when his teaching became overtly aporetic). In sharp contrast to the systematicity, orderliness and unity of the *Course in General Linguistics* there are detached fragments and interrupted text pieces, which do not merge in a well-ordered totality and instead expose the ongoing struggle and something like a headless becoming of Saussure’s thought. Again, the point is not to reject the editorial effort of Saussure’s students and instead embrace his unsystematic essays.⁴ Both Saussures – let us call them the “synchronic Saussure” of the *Course* and the “diachronic Saussure” of the essays – seem to behave to each other similarly as *langue* and *parole*, language as a stable epistemic object and language as an unstable living structure.

Already in the 1950’s, when structuralism reached its intellectual peak, the publication of Saussure’s fascination with anagrams showed that his main passion did not concern some abstract and rigid system. Saussure was perfectly aware that linguistic structures are all the more real the more they are marked with instability, hence the more they diverge from the abstract system of differences obtained through the extraction of epistemic object from the living mass of symbolic material – the materiality or corporeality, for which Lacan eventually introduced the neologism *lalangue*, thus reintroducing the “scandalous” speaking body in the structuralist science of

³ Shoshana Felman, *The Scandal of the Speaking Body* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2002). As a side note, we can see why Lacan’s extension of structuralism to psychoanalysis was not interested in communication and moreover engaged in harsh criticism of the reductionist tendencies that accompany this notion. Psychoanalysis is all about the bodily experience of language, and more specifically of the disequilibrium that the symbolic activity causes in the living body.

⁴ The edition of Saussure’s fragments acknowledges this double character of his work already in its title: *Essais de linguistique generale* (Paris: Gallimard, 2002). So we have the unity of the *course* (system) and the multiplicity of *essays* (attempts), and the main challenge is in thinking them together, without overstating either the stabilising effect of systematisation or the destabilising effect of fragmentation.

language. The activity of *lalangue* nevertheless exposes a problematic gap between the object of semiology and the symbolic activity, and consequently, that linguistics inevitably confronts a deadlock and even a failure in its attempt to grasp the real of language.

Saussure's greatest achievement remains the decomposition of the linguistic sign into its components, signifier, signified and their arbitrary relation. Where the pre-Saussurean linguistics and philosophy of language saw unity and stable link between words and things, language and being, Saussure recognised a shift or displacement, built in the linguistic sign. The notion of arbitrariness was meant to account for this displacement, which demonstrates the *autonomy* and sustains the *activity* of language. The main demand Saussure addressed to the linguistic and philosophical community concerns the redefinition of language, which departs from the distinction between signifier and sign. A sign represents something for someone, and thus presupposes a psychological user. To recall Lacan's well-pointed example, smoke is not only a sign of fire, but it also signals the presence of a being capable of making fire, a sign of cultural being. But – and here it becomes clear to which extent psychoanalysis complicates things already on the level of sign – smoke is also a sign of a smoker, hence a sign of enjoyment. With this move, the notion of the sign is detached from the realm of sense and meaning and linked to a meaningless activity, which nevertheless provides an ongoing, uninterrupted and most problematic, eventually lethal satisfaction.

The detachment of language from usefulness and its thorough depsychologisation became even more evident in the move from sign to signifier, for which Lacan argued that it represents a subject for another signifier. This subject is no longer *hypokeimenon* in the traditional sense – that which lies underneath – but is caused by the signifier. The subject is not the cause of signifiers, a psychological subject fabricating ever-new symbolic material in order to communicate to other psychological subjects. Instead the subject is caused in and by the relation that signifiers sustain between themselves. The depsychologisation of language brought about by the shared effort of structural linguistics and Freudian psychoanalysis ended up inverting the meaning of the ancient definition of human being as *zoon logikon* – less a speaking being than a spoken being.

This distinction between the psychological and the logical subject reflects the distinction between sign and signifier, and in doing so it exposes an autonomous dimension of language, as well as its internally broken relationality. On the level of appearance, or the macroscopic level, signs unite the signifier

with the signified. But the microscopy of language shows that this union is traversed by failure, an excess of the signifier over the signified. The unstable, shifting and loose relation between the signifier and the signified demonstrates that language fundamentally dysfunctions. Disfunctioning is its mode of functioning. “There is no functional language” could be a possible translation of the dictum “There is no metalanguage”. Consequently, language is no relation but non-relation. It signifies too little and too much, it makes no sense and too much sense, it intensifies reality and decreases it.⁵

Lacan’s structuralism drew its lessons from the ambiguities of Saussure’s work – and here it is perhaps worth recalling that Lacan is not just one among many representatives, but rather unfolds his teaching at the very margins of structuralism and of its object. The non-relationality of language is certainly such a margin, and the problematic that it addresses does not stop at the displacement between the signified and the reference. The main problem lies in the function of the signifier, and Lacan emphasised this issue when he reformulated the Saussurean notion in a topological manner:

The signifier [...] must be structured in topological terms. Indeed, the signifier is first of all that which has a signified effect (*effet de signifié*), and it is important not to elide the fact that between them there is something barred that must be crossed over.⁶

The Möbius strip best exemplifies this topological definition. The signifier has a signified effect – a signified *qua* effect – just like the curvature of the Möbius strip has its flipside effect. Lacan moves beyond Saussure’s well-known comparison of the relation between signifier and signified with a sheet of paper.⁷ Whereas in Saussure the “surface of language” has two sides, in Lacan it has only one, albeit with a curvature or torsion, which explains its activity, the generation of signified effects (which are surely not the only effects language can produce). The speaking being finds itself in a situation comparable to ants in Escher’s drawing of the Möbius strip,⁸ whereby one

⁵ For this reason, Lacan provocatively remarked that psychoanalysis was the presence of sophistry in modern age. See Barbara Cassin, *Jacques the Sophist: Lacan, Logos, and Psychoanalysis* (New York: Fordham University Press, 2019).

⁶ Jacques Lacan, *Seminar, Book XX, Encore* (New York: Norton, 1999), 17–18 (trans. modified).

⁷ See Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics* (New York: Columbia University Press, 2011), 113.

⁸ “If the insect that wanders along the surface of the Möbius strip forms a representation of the fact that it is a surface, he can believe from one moment to the next that there is another face that he hasn’t explored, the face that is always on the back of the face along which he is walking. He can believe in this

should pay attention to Lacan's specification of the topological problem at stake: the presence of "something barred" between the signifier and its signified effect. This "something barred" alludes to the bar between the signifier and the signified, which served Saussure to mark their arbitrary link. But arbitrariness is still a stabilising relation and does not go far enough in exposing the real that is at stake in language. The "something" that is barred in the linguistic sign is precisely the relation itself.

Arbitrariness does not cause any major problems to the pre-Saussurean orientations in linguistics and the philosophy of language, since it sustains the conventionalist and pragmatic conception of language. So the radical novelty of Saussure's focus on language in movement could be easily bypassed. Lacan's formulation, in turn, contains an important nuance. Unlike Saussure, he does not say that between the signifier and the signified there is a bar, which distinguishes and links both components of the sign. Instead, he speaks of "something barred", which moreover needs to be crossed over, in order to reach the signified. The core of arbitrariness – the loose relation between the signifier and the signified, which has no "natural" foundation – must be understood through the category of impossibility. This "barred something" is constantly crossed *and* never crossed: It must be crossed in order to bring language into existence and it cannot be crossed because this move would paradoxically abolish language. The "barred something" keeps language alive, but it also confronts the subject with an impossible and interminable task of speaking. Again, the same impossibility is at stake in the passage to the presumable flipside of the Möbius strip. Although the flipside does not exist, this very inexistence makes of the Möbius strip an active surface or active space. It would be wrong to declare this flipside effect – or in the case of signifier, its signified effect – as imaginary and stop at this denouncement. Rather, it allows re-reading Saussure's notion of the arbitrary relation in terms of non-relation, where structural activity and instability indeed expose the real of language: "Structure is to be taken in the sense that it is most real, the real itself. [...] In general this is determined by convergence toward impossibility. It is through this that it is real."⁹ For instance, the real of language is experienced whenever its structure "breaks down", destabilises its superficial relation to the exterior or "takes possession" of the living body.

other side, even though there isn't one, as you know. Without knowing it, he is exploring the only face there is, and yet, from one moment to the next, it does indeed have a back." Jacques Lacan, *Seminar, Book X, Anxiety* (Cambridge: Polity Press, 2014), 136.

⁹ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre* (Paris: Seuil, 2006), 30.

This is what the experience of the unconscious ultimately stands for – a demonstration that the subject is no master in its linguistic household (here we have the linguistic corollary of the psychoanalytic “blow to human self-love”¹⁰ that Freud repeatedly evoked).

The characterisation of structure as real (rather than purely symbolic, grounded on arbitrary, yet stable relationality) brings the tension between both aspects of language, the macroscopic and the microscopic, into the foreground: on the one hand the apparent relationality and communication, in which the linguistic and philosophical tradition believed to have recognised a conglomerate of necessary laws, and on the other the anchoring of language in non-relation, linguistic structure as organised instability and systemic disequilibrium. Structure is only real insofar as it is not a stable constellation of arbitrary relations. From Lacan’s reformulation of Saussure’s arbitrariness, only an ontologically not fully constituted, “non-all” structure can be considered real, or as Lacan’s famous slogan “The Other does not exist” overtly suggests, linguistic structure is real only insofar as it does not exist. At the core of this seemingly absurd statement is the ontological paradox of language that preoccupied Saussure throughout his work: the ongoing tension between synchronicity and diachronicity, between the actualisation of the system in the present and its perpetual movement and metamorphosis.

Expressed in philosophical vocabulary, the inexistence of the Other stands for the ontological tension between linguistic being and linguistic becoming. Language is never completely actualised. In its “mode of being” language is comparable to the *fort-da* game,¹¹ so it could be argued that the entire activity of speech ultimately comes down to the effort of making language exist. Put differently, the activity of speech is living proof that language does not exist – an activity, in which speaking beings strive to provide language with a minimum of existence by working through its inexistence. The structure of language falls neither in the register of being nor in that of non-being, but in the ontological grey zone that Lacan occasionally called the “non-realised”. Language is too real to be of the order of non-being and too ontologically incomplete to be of the order of being. To be non-realised means both to be

¹⁰ See, for instance, Sigmund Freud, “The Resistances to Psycho-Analysis”, in: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (London: Vintage Press, 2001), 221–222.

¹¹ The game is played by Freud’s grandson in order to overcome his mother’s absence (or at least that is how Freud interprets the game). See Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, in: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 18 (London: Vintage Press, 2001), 14–17.

embedded in an ongoing process of becoming and to be immanently marked by an ontological impossibility.¹²

For this reason, too, a fundamental critique of the scientific ambitions of structural linguistics is in order. By detaching *langue* from *parole*, linguistics overlooked the paradoxical ontological status of language and conflated it with the epistemic object thus obtained through the act of abstraction-extraction:

If I have said that language is what the unconscious is structured like, that is because language, first of all, does not exist. Language is what we try to know concerning the function of lalanguage. Certainly, it is thus that scientific discourse itself approaches language, except that it is difficult for scientific discourse to fully actualize language, since it misrecognizes the unconscious. The unconscious evinces knowledge that, for the most part, escapes the speaking being. That being provides the occasion to realize just how far the effects of lalanguage go, in that it presents all sorts of affects that remain enigmatic. Those affects are what results from the presence of lalanguage insofar as it articulates things by way of knowledge that go much further than what the speaking being sustains by way of enunciated knowledge. Language is, no doubt, made up of lalanguage. It is the pondering of knowledge on lalanguage. But the unconscious is knowledge, *savoir-faire*, knowing how to handle lalanguage.¹³

Lacan's point regarding practical knowledge or knowhow (*savoir-faire*) is crucial, since it takes into account the disharmonious character of lalanguage that does not translate into the epistemic object of the science of language. *Savoir-faire* still comprises a certain struggle with the intricacies of lalanguage – it is not epistemic mastering of language, but its handling or “working-through” (*Durcharbeiten*). This is also why psychoanalysis does not place itself on the side of knowledge, but stands for an exemplification of *savoir-faire*, technique, which enables the speaking beings to work on the structure that affects their body and mind in a problematic way. Language, then, is a discursive effect – construct of a scientific discipline (its “pondering of knowledge”, *elucubration du savoir*). The object of linguistics is a fiction; it

¹² This ontological problem, too, can be framed in the topological terms that point to the Möbius strip: “Here there is a hole, and this hole is called the Other.” Lacan, *Encore*, 103. The topological lesson concerns the relation between the consistency of language and the inexistence of language, the Saussurean system, which forms some kind of One, while being articulated around a hole, again just like the surface of the Möbius strip. Topologically speaking, what is essential for the linguistic activity is the hole, around which other signifiers proliferate or *swarm* (to use another well-pointed comparison by Lacan).

¹³ Lacan, *Encore*, 139 (trans. modified).

does not exist “in the real”, as some kind of ready-made tool or organ (*organon*) or a transcendental biological program, which would serve an animal species for communication purposes only. Language only exists in the guise of an epistemic object, by means of which the science of language strives to stabilise, mobilise, regulate or master an ongoing dynamic process of symbolisation in the living body. And to repeat, this epistemic object knows only an ideal speaker, which means that it is spoken by *no-body*.

Contrary to language, *lalanguage* exists, and the bodily manifestation of this existence is affect.¹⁴ Language stands for a system, an organised, stable symbolic structure – an idealisation, by means of which linguistics tries to account for the existence of *lalanguage*, for the fact that some speaking takes place (linguistics calls this “communication”, “dialogue” or “exchange”). If language is an epistemic object detached, abstracted or extracted from the living body, *lalanguage* is not simply disorganised and chaotic, but instead stands for historical structure and organised disequilibrium in the living body. The experience of this disequilibrium and of its organised, structured character is what the Freudian notion of the unconscious accounts for.

The appearance of *lalanguage* as organised disequilibrium did not translate properly into the redaction of Saussure’s *Course*, even though the problematic traverses his manuscripts and preparatory notes.¹⁵ Lacan was not deeply familiar with Saussure’s manuscripts; the only part that was published during his lifetime were Saussure’s notes on anagrams, which sufficiently hinted at a more ambiguous Saussure from the one delivered by the *Course*. To repeat, the name “Saussure” stands for a split in one and the same epistemic paradigm: the “synchronic Saussure”, whose object is language, an abstract structure detached from the living, hence speaking body, and therefore from the unconscious; the “diachronic Saussure”, whose object is unstable and who approaches structure through instability, which also means through historicity, and in doing so he unknowingly intersects with the psychoanalytic discovery of the link between the unconscious and language. Saussure’s epistemological struggle evolved around the question on how to produce a stable epistemic object without abolishing instability and disequilibrium as the defining feature of language, hence without turning *lalanguage* (symbolic materiality) into language (symbolic abstraction). Saussure was not simply trying to make of linguistics yet another hard

¹⁴ Including what Freud called *Lust*, a term wrongly translated as “pleasure”; an appropriate translation would be simply “lust”.

¹⁵ See the introduction by Johannes Fehr in Ferdinand de Saussure, *Linguistik und Semiologie: Notizen aus dem Nachlass* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997).

science. His manuscripts permit claiming that he was searching for something like a materialist science of language or “conflictual science” (to use a term that Althusser proposed for psychoanalysis and historical materialism).

To translate it one last time in Lacanian terms, the object of Saussure’s *Course* is the big Other, which *presumably* exists, is considered ontologically complete, but for the price of being detached from the living body; the object of Saussure’s manuscripts is the big Other, which *actually* does not exist, is ontologically unstable and incomplete, because immersed in the living body.¹⁶ With the double Saussure we thus obtain two contrasting ontologies of language: a metaphorical ontology of the Other’s existence, according to which the latter has no material consequences (as Lacan says in the earlier quote: “it is difficult for scientific discourse to fully actualize language, since it misrecognizes the unconscious”; science in the best case overlooks the unconscious, in the worst case it actively rejects its very notion); and a materialist ontology of the Other’s inexistence, which has corporeal consequences (the main two being the unconscious and sexuality).¹⁷

It is on this slippery ontological terrain that Saussure and Freud can finally meet.

¹⁶ I cannot help recalling here a well-pointed riddle from Lacan’s *Seminar XVII*: “What has a body and does not exist? Answer – The big Other.” Jacques Lacan, *Seminar, Book XVII, The Other Side of Psychoanalysis* (New York: Norton, 2006), 66.

¹⁷ In a telling passage discussing the materialist outlook of the science of language, Lacan defines the signifier as matter transcending itself into language. The unconscious and sexuality demonstrate that this action of self-transcendence comprises a disturbance or short-circuiting of matter. The essence of language, to speak like Heidegger, is error in matter. Language is a house of error, insofar as it houses (Lacan would say structures) the unconscious and organises production of enjoyment. Finally, if the unconscious is structured like a language, this suggests that language itself must have the structure of error, which keeps language in movement, or is something like an ongoing accumulation of errors.

Freud and traumatic neurosis

An unresolved debate?¹

PHILIPPE VAN HAUTE & HERMAN WESTERINK

1. Introduction

In *Beyond the Pleasure Principle* Freud writes that the symptomatology of traumatic neurosis contradicts one of psychoanalysis' most fundamental assumptions: the pleasure principle. Freud had already articulated this principle early on in his career. In "Manuscript K", for instance, sent to his friend Wilhelm Fliess on 1 January 1896, Freud writes that there is a normal defence mechanism that functions to avoid unpleasure by keeping psychic tension as low as possible.² This mechanism cannot function against perceptions of the outside world, and is instead concerned only with memories and thoughts. Freud continues to argue that this mechanism is particularly active against sexual representations since these are capable of creating even greater unpleasure at the time of being remembered than when they had first appeared. This is due to the occurrence of puberty that gives the original representation of a particular (unpleasurable) event an intensity that it did not first possess. This explains, Freud continues, why sexual representations are particularly prone to repression. In later texts, Freud argues that the repression of sexual phantasies and representations is linked to the fact that they are unacceptable to both the ego and the higher psychic functions. To accept them into the (pre)conscious would therefore create unpleasure. In *Beyond the Pleasure Principle* Freud expresses this idea as follows: "unpleasure for one system and simultaneously satisfaction for the other".³ This model characterizes that which Freud referred to at the beginning of his career as 'neuroses of defence': hysteria, obsessional neurosis and paranoia.⁴ The pleasure principle and the primacy of sexuality are, in this sense, two sides of the same coin. In Freud's model, it is clear that that which is traumatic emerges internally. That is to say that the ego is attacked by unconscious

¹ To Cecilia Sjöholm, in friendship.

² Sigmund Freud, *Briefe an Wilhelm Fliess*, ed. Jeffrey Masson (Frankfurt am Main: Fischer, 1986), 170.

³ Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (hereafter SE), vol. 18, ed. James Strachey (London: Vintage Classics, 2001), 20.

⁴ Sigmund Freud, "The Neuro-Psychoses of Defence", in SE, vol. 3, 41-61.

sexual drive representations that threaten its integrity. Thus, the ego represses these representations in order to defend its integrity.

In traumatic neurosis, however, the trauma – such as a train accident, a car accident or an accident at the work place – appears to strike us from the outside and then break through the protective shields of the ego. Psychiatric discussions on the status, meaning and aetiology of ‘traumatic neurosis’ have played a crucial role in the progressive psychologisation of ‘trauma’ that took place in the second half of the 19th century.⁵ Whereas it was initially the case that ‘trauma’ referred exclusively to a physical wound caused by the impact of an external force, it progressively came to indicate a *psychic wound that has been caused by a psychic shock* (e.g. fright).⁶ Freudian psychoanalysis not only played an important role in this development, but also radicalised it by introducing an internalisation and sexualisation of psychic trauma. In this process, psychoanalysis reduced ‘traumatic neurosis’ to its own model of neurosis: traumatic neurosis, just like any other neurosis, is ultimately caused by an internal conflict in the sexual sphere. Freud unequivocally argues that when such a conflict is missing, a traumatic neurosis cannot occur.

Yet it is not self-evident that there cannot be a trauma without an internal conflict. Freud seems to have been aware of this. In the “Preliminary Communication”⁷ from 1893, which also served as an introduction to the *Studies on Hysteria* published two years later, Freud still employed the classical clinical descriptions of traumatic neurosis. He stated that an external event of a disruptive nature is accompanied by a number of ‘nervous’ symptoms for which no organic foundation can be found (e.g. inexplicable pains in the back, hands and arms, sleeplessness et cetera). However, in the texts that followed “Preliminary Communication” and preceded the publication of *Beyond the Pleasure Principle* in 1920 references to these classical cases are absent with only one exception. In a passage from “On the Aetiology of Hysteria”, Freud mentions traumatic railway-accidents and inserts them into his general theory of seduction.⁸ How can we explain this absence of reference to classical cases? Did Freud lose interest in traumatic neurosis? This would be, at least, a strange omission in light of the prominence of the topic of traumatic neurosis in the psychiatric debates of the day. Did Freud

⁵ Esther Fischer-Homberger, *Die traumatische Neurose: Vom Somatischen zum sozialen Leiden* (Frankfurt am Main: Psychosozial Verlag, 2004); Mark S. Micale and P. Lerner, *Traumatic Pasts* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010).

⁶ Esther Fischer-Homberger, “Zur Medizingeschichte des Traumas”, *Gesnerus*, vol. 56 (1999): 261ff.

⁷ Sigmund Freud, “Preliminary Communication”, in *SE*, vol. 2, 3–17.

⁸ Sigmund Freud, “On the Aetiology of Hysteria”, in *SE*, vol. 3, 196.

perhaps realise that an in-depth discussion of this psychiatric problem could possibly jeopardise his sexual theory of the neurosis? In other words, could it be that traumatic neurosis points towards an ‘outside’ or limit to the Freudian theory of psychoneuroses that the theory cannot integrate?

In this short article, we will provide a brief overview of the progressive internalisation of trauma as a constitutive moment in the genesis of psychoanalysis. We will also consider Freud’s attempts at an inclusion – or should we say ‘reduction’? – of traumatic neurosis into a general theory of neurosis. We will then turn to *Beyond the Pleasure Principle*. In this text, Freud once again discusses traumatic neurosis in its classical form only to reduce it almost immediately to his psychoanalytic model. Freud does so in a highly speculative and rather unconvincing fashion. He thus leaves us once again with the question of whether traumatic neurosis constitutes a limit to psychoanalytic theory that the latter cannot integrate.⁹

2. Psychologising trauma

The term ‘traumatic neurosis’ was first coined by Hermann Oppenheim in 1889 in a book bearing this new term as its title.¹⁰ ‘Traumatic neurosis’ replaced the older terms ‘railway-spine’ and ‘railway-brain’ that had been introduced by John Erichsen into the Anglosaxon world between 1850 and 1875. Both Erichsen and Oppenheim thought of traumatic neurosis as a separate psychiatric entity with its own symptomatology and organic aetiology. According to these authors, traumatic neurosis was caused by an external shock that either damaged the molecular structure of the nervous system¹¹ or that caused a functional disturbance of the cerebral cortex.¹² It would, however, be unjust and inaccurate to reduce Erichsen’s and Oppenheim’s theories to their somatic aspects. Both authors also highlight the psychological aspects of the problem at hand. Erichsen mentions the role of

⁹ Our reading of Freud in this article is obviously inspired by Catherine Malabu’s *Les nouveaux blessés* (Paris: Presses Universitaires de France, 2017). However it is not meant to corroborate or reject her fascinating reading of Freud (nor her attempt to reformulate psychoanalytic theory). For a more detailed analysis of Malabu’s positions in relation to Freud see Philippe Van Haute and Herman Westerkink, *Freud als metafysicus van het trauma*, to be published by Boom in 2021.

¹⁰ Hermann Oppenheim, *Die traumatischen Neurosen* (Berlin: Verlag von August Hirschwald), 1889.

¹¹ John Erichsen, *On Concussion of the Spine. Nervous Shock* (London: Longmans, Green and co, 1875); see also Ralph Harrington, “The Railway Accident: Trains, Trauma and Technological Crises in Nineteenth-Century Britain”, in *Traumatic Pasts: History, Psychiatry, and Trauma in the Modern Age, 1870–1930*, ed. Mark S. Micale and Paul Lerner (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 31–56.

¹² Oppenheim, *Die traumatischen Neurosen*, 127.

psychological factors such as anxiety, and hypotheses about the direct influence that the latter has on the nervous system. He noted that in patients who only suffered a mild or a general shock and did not suffer a direct impact to the head, anxiety could have a decisive influence on the course of the disease. Oppenheim also mentions the importance of anxiety and even more so of fright (*Schreck*).¹³ In this way Oppenheim emphasises, as Freud would also do later on, the role of ‘surprise’ – the lack of preparedness – in the pathogenesis of ‘traumatic neurosis’.¹⁴

Both Erichsen and Oppenheim furthermore think of traumatic neurosis as a specific psychiatric entity with an actual cause: ‘mechanical violence’. In their explanation of this pathology they do not refer to hereditary factors. Jean-Martin Charcot (1825–1893), however, does refer to hereditary factors by subsuming traumatic neurosis under hysteria. Traumatic neurosis is, as a result, linked to a neuropathic disposition that is the ultimate cause of the disease. The trauma itself is nothing but an ‘agent provocateur’ that causes hysterical symptomatology to present itself in predisposed people. Charcot, even more so than Erichsen and Oppenheim, stresses that many kinds of psychological elements must be taken into consideration with regard to traumatic neurosis.¹⁵

A crucial aspect of what characterizes the neuropathic disposition at the basis of ‘traumatic hysteria’ is the ability to be hypnotised. Charcot proved that hysterical symptoms could be induced through hypnosis, and considered hypnosis to be an artificial change of the nervous system that can only be realised in hysterical patients. The paralysees that occurred in patients after they were hit by a car, for example, not only did not respect the course of the nerve tract but could also be perfectly reproduced under hypnosis. Charcot concludes from this that there is no clinical difference between the paralysis caused by a mechanical shock and the paralysis, for example, that is created under hypnosis. Thus, Charcot argues, each case of paralysis must have a similar pathogenesis.¹⁶ The famous case of ‘Le Log’ is an exemplary illustration of Charcot’s thinking on this matter. ‘Le Log’ was hit by a car and paralysed soon afterwards. Charcot states that the shock, the subsequent fall, and the loss of consciousness that went along with it made this patient

¹³ Oppenheim, *Die traumatische Neurosen*, 123.

¹⁴ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, 12–13.

¹⁵ Jean-Martin Charcot, “Concerning Six Cases of Hysteria in the Male”, in *Clinical Lectures on the Diseases of the Nervous System*, vol. III, trans. Thomas Saville (London: New Sydenham Society, 1889).

¹⁶ Charcot, “Concerning Six Cases of Hysteria in the Male”, 382.

vulnerable to (auto-)suggestion, that is, according to the model of hypnotic somnambulism.¹⁷ According to Charcot, the shock created numbness in the lower limbs. After a few days 'Le Log', on the basis of this feeling and through (auto-)suggestion, was led to adopt the idea that he could not walk anymore. The shock and loss of consciousness neutralise, as it were, the ego just as is the case in hypnosis. Under these circumstances, the idea of being paralysed can take possession of all brain activity and finally lead to a real paralysis. In other contexts, Charcot refers to what German authors have called *Schrecklahmungen*. This denotes a sudden anxiety that can create a feeling of impotence in the lower limbs. In predisposed people the 'cerebral nervous shock' that induces such an emotion can lead to the transformation of a transient emotional weakness ('paresis') into a permanent paralysis of the lower limbs ('paraplegia').¹⁸

Erichsen, Oppenheim and Charcot all stress the importance of psychological factors in the pathogenesis of traumatic neurosis or traumatic hysteria, yet they all still ultimately defend an organic aetiology. However, Charcot had already realised that hysterical paralyses do not respect the 'logic' of the nervous system.¹⁹ Freud not only follows Charcot in subsuming traumatic neurosis under hysteria, but also pushes his aetiological reflections to their logical conclusion: hysterical paralyses require a psychological and not a neurological explanation.²⁰ More concretely, this means that paralysis is not caused by a lesion at the level of the nervous system but rather by a change at the level of the representation of the corresponding limb. This change consists in the dissociation of the representation from the integrated network of representations that constitute the ego. Consequently, a particular representation becomes inaccessible to the ego without otherwise causing damage to the material substratum.²¹

In "Some points for a comparative study of organic and hysterical motor paralyses" from 1893 Freud explains this process as follows: every representation is invested with a certain amount of affect from which the ego can free itself by an appropriate motor reaction (e.g. crying, rage, flight ...) or by an associative psychic activity (e.g. talking about it). When such an activity does not occur, the memory of the representation receives the weight

¹⁷ Charcot, "Concerning Six Cases of Hysteria in the Male", 383.

¹⁸ Charcot, "Concerning Six Cases of Hysteria in the Male", 386.

¹⁹ Jean-Martin Charcot and Pierre Marie, "Hysteria mainly Hystero-epilepsy," in *A Dictionary of Psychological Medicine*, ed. Hack Tuke (London: J.&A. Churchill, 1892), 634.

²⁰ Sigmund Freud, "Some points for a comparative study of organic and hysterical motor paralyses", in *SE*, vol. 1, 170.

²¹ Freud, "Some points for a comparative study", 170–171.

and importance of a trauma that can cause lasting bodily symptoms. Freud illustrates this process by telling the following humorous story. A man shook the hand of the king. This hand then became so important to the man that he refused to wash it and did not want the hand to come into contact with anything else. In an analogous way, the representation of an arm or a leg can become linked to an impression or association with a major affective value – one can think here for instance of a major industrial accident – that dissociates it from other associations: “The quota of affect which we attribute to the first association of an object has a repugnance to letting it enter into a new association with another object and consequently makes the idea of the [first] object inaccessible to association.”²²

In the “Preliminary Communication”, published in the same year as the text we are presently discussing, Freud writes that the hysterical patient suffers from reminiscences.²³ Even though Freud is in the “Preliminary Communication” still very dependent on the work of Charcot (and close to Janet’s theories on dissociation), there is nonetheless an important shift that takes place in this text: in Freud’s thinking the psychologisation of trauma is at the same time an internalisation. It is reminiscences that have a traumatic impact. In this way, the trauma receives an exclusively and radically psychological character but is still not essentially sexual. A characterisation of trauma as essentially sexual was only later introduced by Freud in the formulation of his seduction theory in *Studies on Hysteria*²⁴ and three programmatic texts published in 1896.²⁵

3. The seduction theory and the sexualisation of trauma

In this short text we cannot present a detailed account of the developments that led Freud to the formulation of his seduction theory. We will limit ourselves to what is essential. In the years following the first publication of “Preliminary Communication” Freud both complicates the temporal structure of trauma and gives a final definition of its sexual nature. This transformation is accompanied by the replacement of dissociation by repression as the basic psychic mechanism of hysterical symptoms. Freud, in line with

²² Freud, “Some points for a comparative study”, 171.

²³ Freud, “Preliminary Communication”, 7.

²⁴ Freud and Breuer, *Studies on Hysteria*, in *SE*, vol. 2.

²⁵ Sigmund Freud, “Further Remarks on the Neuro-Psychoses of Defence”, in *SE*, vol. 3, 162–185; Freud, “Heredity and the Aetiology of the Neuroses”, in *SE*, vol. 3, 144–156; Freud, “On the Aetiology of Hysteria”, in *SE*, vol. 3, 191–221.

his predecessors, initially thought that a trauma is a singular event that functions as a cause for a specific effect, namely, hysterical symptoms. However, he progressively realised that these symptoms refer to a complex network of successively related events and scenes that explain, on the basis of their temporal structure, the pathogenesis of the hysterical pathology.²⁶ In “On the Aetiology of Hysteria” Freud, for the last time, refers to train accidents. Here, he remarks that when a hysterical symptom – e.g. vomiting – can be linked to such an accident, it is only because the symptom evoked another event. This other event provides a better explanation of the content of the symptom, e.g. viewing a cadaver. In this context, Freud distinguishes between a ‘suitability to serve as a determinant’ of a trauma and its traumatic force.²⁷ The fright that is experienced at the occasion of a train accident can be traumatising, but it has no internal link to hysterical vomiting. On the contrary, the confrontation with a rotting cadaver does have an internal link to hysterical vomiting. Freud furthermore claims that from this point onwards, when one descends far enough down the chain of related memories one will inevitably reach the sphere of sexual events that took place in the infantile period.²⁸ In other words, hysterical patients suffer from *sexual* reminiscences.

In Freud’s work, this sexualisation of trauma is intrinsically linked to its internalisation. Indeed, it is only in the sexual sphere that memories can be more intense – and thus more ‘traumatic’ – than the actual event. Freud provides a clinical example of this in his ‘Project for a Scientific Psychology’ of 1895.²⁹ He explains how Emma was the victim of a sexual assault when she was eight years old. A grocery shop owner touched her genitals through her clothes. Yet it is only at the age of twelve that the memory of this event receives a traumatic effect. Now, at the age of twelve, Emma sees two men laughing upon entering a clothing shop. This encounter evokes the memory of the first event. Emma, however, is in puberty when the second event occurs. This means that she is now capable of understanding and experiencing the sexual meaning of the first event. The memory is consequently repressed and replaced by a newly created symptom: a phobia of entering into clothing shops alone. It is only in the second moment –

²⁶ John Fletcher, *Freud and the Scene of Trauma* (New York: Fordham University Press, 2013).

²⁷ Freud, “On the Aetiology of Hysteria”, 194, 196.

²⁸ Freud, “On the Aetiology of Hysteria”, 202.

²⁹ Sigmund Freud, *Entwurf einer Wissenschaftlichen Psychologie*, in *Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fliess. Anfangen und Notizen aus den Jahren 1887–1902* (Frankfurt am Main: Fischer, 1950).

‘nachträglich’ (‘in a deferred way’) – that the original event has a traumatic and pathogenetic effect.³⁰ All elements of the seduction theory are present at this point: repression replaces dissociation as the basic psychological mechanism of hysteria. Moreover, the efficiency (either direct or through the anxiety or fright it arouses) of an external trauma is replaced by the efficiency of an infantile sexual memory of an intersubjective event.³¹

Freud’s theory of the aetiology of the neuroses is an answer to Charcot’s studies on traumatic hysteria. In his theory of seduction he exclusively stresses psychological factors (such as memory, representation, and affect) to explain the neuroses. Freud thinks that the classical cases of traumatic neurosis can also, in principle, be explained in terms of this theory. However, the references to such cases disappear completely from his texts. It is as if Freud realised that what the patients Erichsen and Oppenheim were talking about and the impersonal events that caused their pathology, did not easily fit his description and explanation of hysteria, and that maybe he should at least in their case rethink the status of trauma.

4. The return of the repressed?

In the years that separate the programmatic texts from 1896 and the publication of *Beyond the Pleasure Principle* in 1920, Freud seldom returned to the problem of the status and pathogenesis of traumatic neurosis. In view of the rising number of traumatised soldiers during the First World War and discussions within the psychiatric community on the status of and possible treatments for these soldiers, Freud was forced to reconsider his position on the topic. Indeed, some of the characteristic symptoms of traumatic neurosis seemed to contradict the Freudian model. If the psyche automatically avoids unpleasure, how is it then possible that patients suffering from traumatic and war neurosis continue to repeat the traumatic event in their dreams. This event has never been pleasurable, so why dream about it over and over again?

In *Beyond the Pleasure Principle* Freud explicitly takes once again Erichsen and Oppenheim as the starting point for his theory of trauma: mechanical concussions involving a risk of life can have a destructive effect on the psyche.³² However, according to Freud, the subsequent symptoms are not the effect of changes in the molecular structure of the nervous system caused by

³⁰ Freud, “On the Aetiology of Hysteria”, 212.

³¹ Ian Hacking, *Re-writing the Soul* (Princeton: Princeton University Press, 1995), 192.

³² Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, 12.

a physical impact (Erichsen, Oppenheim). Freud instead stresses the importance of the element of fright that is linked to the absence of any preparedness for anxiety. The latter is accompanied by a lack of hyper-cathexis of the systems that would first receive the stimuli.³³ For this reason, Freud continues, there is a breach of the ego's protective shield. The ego is flooded with an amount of stimuli that it cannot cope with and is not prepared for. Hence, the ego needs to 'bind' these stimuli *in extremis*. This is, according to Freud, the function of the repetition of the original traumatic event in the dreams of the patients. It is only once the aforesaid 'binding' succeeds that the pleasure principle can then be installed as the essential tendency of the psyche.³⁴

Beginning with his letters to Fliess, Freud claimed that dreams are 'wish fulfilments'. Freud now has to accept that there is also a time before dreams have the fulfillment of wishes as their purpose.³⁵ That is to say, there is a time prior to the installation of the pleasure principle. There is also no reason to assume that the events that break through the ego's defenses are inevitably and structurally sexual. Freud himself refers in *Beyond the Pleasure Principle* to train-accidents among others. The external event is traumatic, not so much because it is sexual, but because it floods the ego with incoming stimuli that the latter cannot handle. These stimuli threaten to destruct and destroy the ego. The external trauma – and the fright it causes – is itself a disruptive force. It does not need to resonate with an internal (sexual) conflict in order to be traumatic.

The first four chapters of *Beyond the Pleasure Principle* contain a classical account of traumatic and war neurosis. Here, Freud explains these pathologies in terms of an effect of an external 'shock'. This explanation aims at an understanding of what seems to be 'beyond the pleasure principle' and hence beyond the basic presuppositions of psychoanalytic theory. Traumatic neurosis not only calls into question the primacy of the sexual, but also the idea that trauma inevitably and structurally comes from within. It is clear that traumatic neurosis brings the psychoanalytic model to its limits. Is Freud not, in other words, confronted here with the same problems that led him to avoid the classical cases of traumatic neuroses after the formulation of the seduction theory in 1896? Should Freud not have admitted that external non-sexual events can be a disruptive force that requires explanation? Isn't this

³³ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, 23.

³⁴ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, 29–30.

³⁵ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, 32–33.

some kind of a return of what was repressed in Freud's previous theory of the neuroses?

But even if his own argumentation leads to this question, Freud is not willing to really interrogate his most fundamental presuppositions about the status of trauma. On the contrary, he suddenly changes his approach and refers to the "Introduction to the War Neuroses" that was written on the occasion of a psychoanalytic conference on this topic in 1918. In this text Freud, unambiguously adhered to his old ideas: the events that destroyed the psychic life of so many soldiers can only have a traumatic effect because they resonate with an internal conflict between a 'peaceful ego' and an aggressive 'warlike ego'.³⁶ Freud concluded that "'war neuroses' [...] may very well be traumatic neuroses which have been facilitated by a conflict in the ego".³⁷

It is far from clear how this statement can be the logical conclusion of the passages and developments which precede it. But this does not seem to have been a major concern for Freud. Freud reminds us, immediately after this reference to the "Introduction to the War Neurosis", of an idea that he had developed in his *Three Essays on the Theory of Sexuality* of 1905. In this text he stated that 'rhythmic mechanical vibrations' produce a sexual excitation, and that this causes the compulsive interest of some children in railways and railway-travel.³⁸ Freud concludes from this passage that "the mechanical violence of the trauma would liberate a quantity of sexual excitation which, owing to the lack of preparation for anxiety, would have a traumatic effect".³⁹ The idea that just as rhythmic vibrations evoke moderate sexual excitation, mechanical violence produces a huge quantity of sexual excitation that overwhelms the ego is at least problematic, far from self-evident, and possibly even absurd. Furthermore, this idea completely changes the perspective of Freud's text. It is not the case that the stimuli that threaten the ego come from the outside world. Instead, the external event mechanically produces the sexual excitation that floods the ego from within.

This major shift in Freud's text initiates a further displacement that is also of crucial importance. In the fifth and sixth chapter of *Beyond the Pleasure Principle* Freud concentrates on the problem of repetition, which is present not only in traumatic dreams but also in the transference neurosis and child play. This implies that the problem of traumatic neurosis as such is no longer

³⁶ Sigmund Freud, "Introduction to the War Neuroses", in *SE*, vol. 17, 209.

³⁷ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, 33.

³⁸ Sigmund Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, in *SE*, vol. 4, 201–202.

³⁹ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, 33.

at the center of Freud's reflections. From now on, Freud focuses exclusively on the demonic character of repetition as an expression of the death drive.⁴⁰ The death drive itself is defined as the tendency of the psyche to reduce its tension to zero (or at least to keep it as low as possible). This reduction is at the same time the economic foundation of pleasure, and this is why Freud in *Beyond the Pleasure Principle* links the death drive to the pleasure principle.⁴¹ The sexual drives and the drives for self-preservation are both subsumed under Eros which is in an essential conflict with the death drive. In this way Freud once again circumvents the problem that traumatic neurosis posed to psychoanalysis from its very start. It is unthinkable for the founder of psychoanalysis that an external event could have a disruptive effect on the psyche. However, the placement of repetition and its instinctual foundation at the center of his 'speculation'⁴² instead of trauma allows Freud to once again avoid a confrontation with traumatic neurosis as a possible limit to his psychoanalytic model.

5. Final remarks

In the introduction to *The New Wounded*, Catherine Malabu formulates a position in the language of contemporary neurology that Freud had sought to avoid at all costs. Malabu writes that "any shock, any especially strong psychological stress, or any acute anxiety, always impacts the affective brain – this unrecognized part of the psyche".⁴³ This passage indicates that the ongoing debate between psychoanalysis and contemporary neurology concerns the basic presuppositions of Freudian theory with regard to trauma. Indeed, the exclusion of Erichsen and Oppenheim's (but also Charcot's and Janet's) classical cases of traumatic neurosis might be the founding gesture of Freudian psychoanalysis. Yet the presuppositions of this exclusion need to be re-examined in light of recent developments in neurology and philosophy of psychoanalysis.⁴⁴

In this context we must be careful not to overlook the nuances of Freud's thinking. Our reading suggests that Freud privileges the traumatic force of

⁴⁰ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, 34ff.

⁴¹ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, 55–56.

⁴² Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, 24.

⁴³ Catherine Malabu, *The New Wounded*, trans. Steven Miller (New York: Fordham University Press, 2012), xviii.

⁴⁴ See e.g. Malabu, *The New Wounded*; Ruth Leys, *Trauma: A Genealogy* (Chicago: The University of Chicago Press, 2000); Cathy Caruth, *Unexplained Experience: Trauma, Narrative and History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996).

the drive over external traumas. Even if this is plausible, Freud's ultimate position might be more complex. In *Beyond the Pleasure Principle* the (death) drive itself – the intrinsic tendency to return to an anorganic state – is considered to be a phylogenetic effect of an external trauma.⁴⁵ Thus, the relation between 'inside' and 'outside' might be more complex for Freud than we have indicated in this short text.

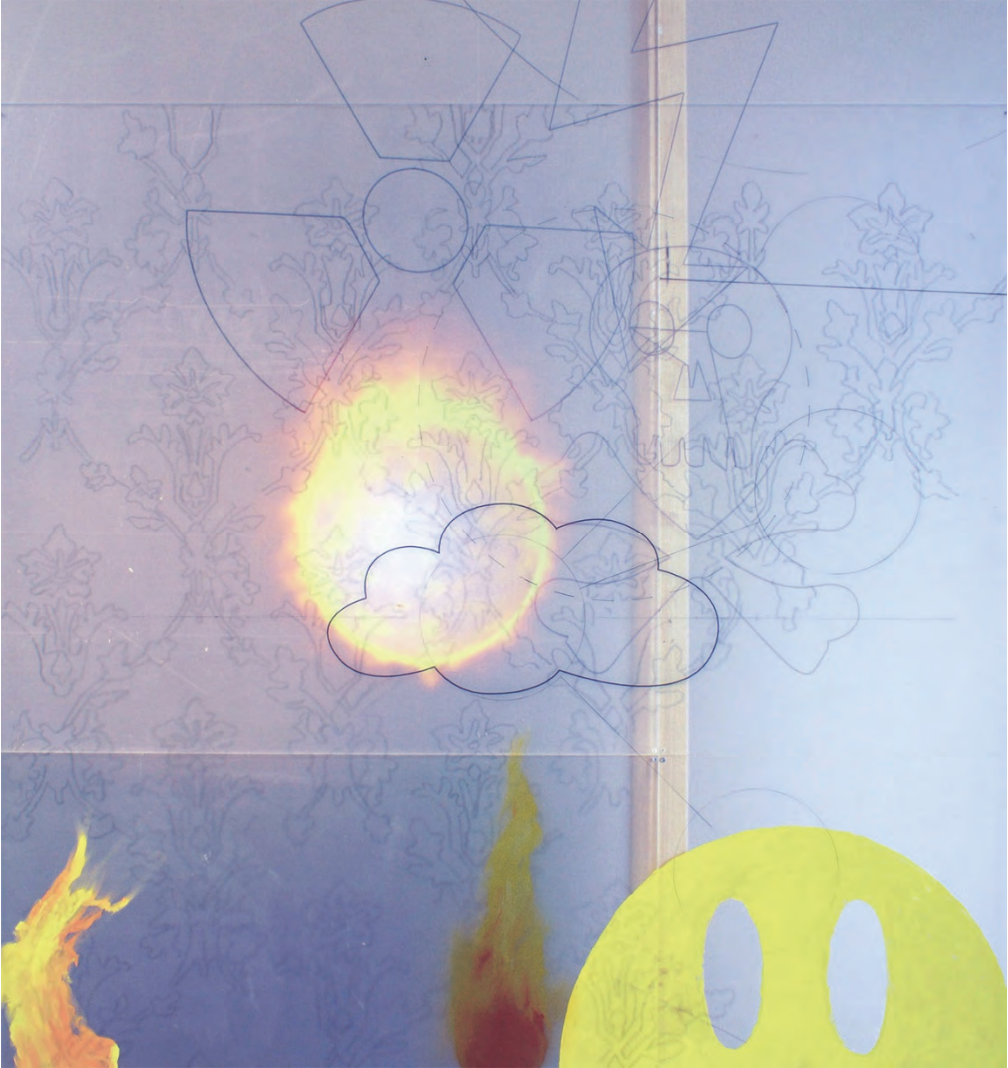
We must also ask whether at the end of his life Freud reconsidered the positions that we have outlined in this text. In *Moses and Monotheism* he for instance writes: "We may leave on one side the question of whether the aetiology of the neuroses in general may be regarded as traumatic".⁴⁶ In this context Freud mentions not only sexual traumas, but also aggressive traumas and "early injuries of the ego (narcissistic mortifications)". Clearly, the debate on the status of trauma in Freudian theory is far from being resolved.

⁴⁵ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, 36.

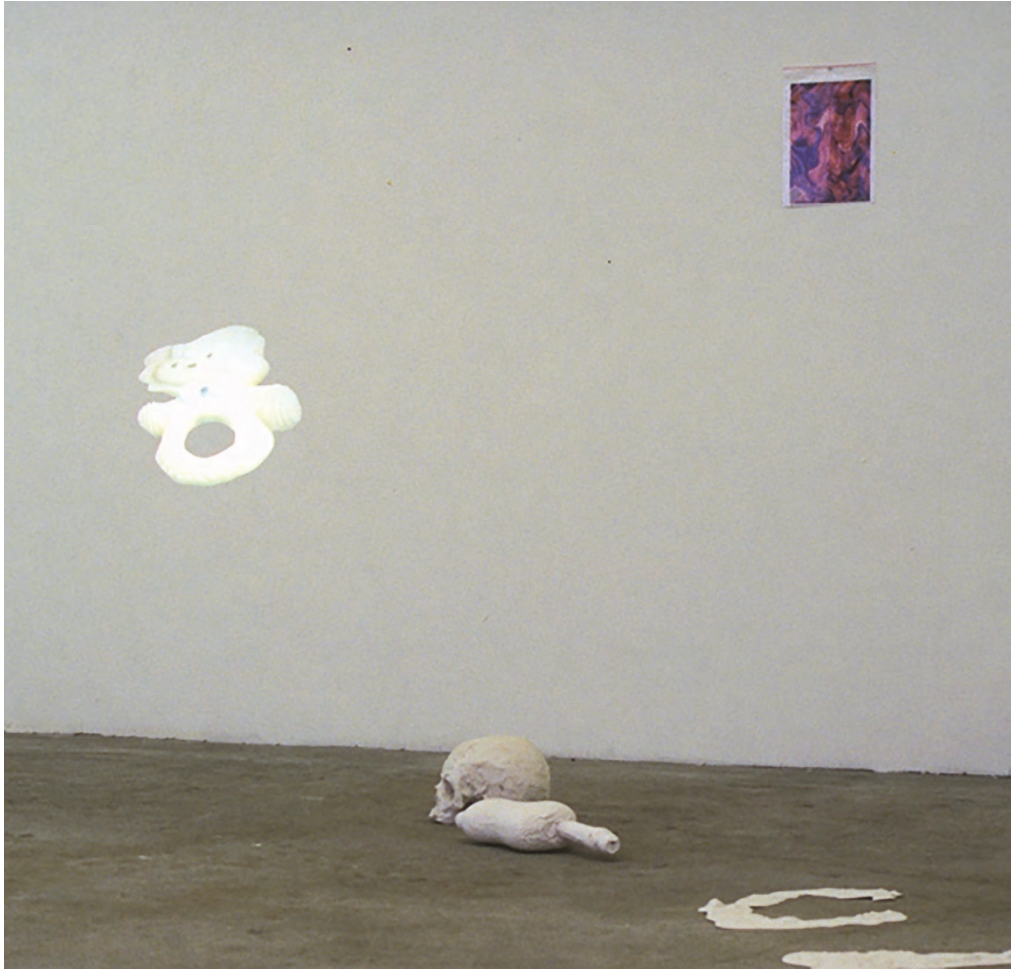
⁴⁶ Sigmund Freud, *Moses and Monotheism*, in *SE*, vol. 23, 72.

Ghosts, fire and clouds / Hallucinations

PETER HAGDAHL



Ghosts, Fire and Clouds (flow chart) 2020. Video, tusch, oljefärg.



Hallucination, 1995. Från utställningen *Addicted/Solgin*, Living Art Museum Reykjavik. C-print, gips, video.

Röst / Voice

Det har jag inte (aldrig) tänkt på

ARIS FIORETOS

Enligt ett berömt konstaterande påträffas ”i analysen aldrig [...] något ’nej’ från det omedvetna”.¹ Studier ägnade åt föreställningar om detta negationslösa omedvetna kan knappast undvika att nämna personen bakom yttrandet. Fastän Freud citeras på många ställen i *Föreställningar om det omedvetna*, förekommer hans namn emellertid inte där det under alla omständigheter kunde förväntas: i registret. Efter ”Ekelöf, Gunnar” gör studien ett språng över fem bokstäver, för att landa hos ”Kennedy, Jackie”.²

Hur skall denna lucka mellan poeten från Stockholm och societetsdamen från Long Island tolkas? Rör det sig om slump eller avsikt, förbiseende eller bortträngning? Det enda som med säkerhet kan konstateras är vad studien själv framhåller apropå Intets poet, Mallarmé: ”negationen ringar in en tom plats, ett hålrum”.³ Med andra ord: där det finns en lucka finns en kant. I *Föreställningar om det omedvetna* framträder negeringen som konturen av ett utelämnande.

Hur mena nej utan att säga det?

Under andra hälften av 1950-talet besökte mannen bakom talaktsteorin, J. L. Austin, New York. I föredraget som hölls vid Columbia kom han in på en underlig asymmetri i engelskan. ”I vissa språk leder en dubbel negation till en affirmation. I andra leder en dubbel negation till en mer eftertrycklig negation. Det är dock underligt att i inget språk jag känner till, vare sig naturligt eller artificiellt, leder en dubbel affirmation till en negation.”⁴ Austin gjorde en retorisk paus för att åhörarna skulle få tid att reflektera över denna sällsamhet. I tystnaden som uppstod hördes en röst längst bak i rummet.

”Yeah, yeah ...”⁵

¹ Sigmund Freud, ”Die Verneinung” (1925), *Studienausgabe*, red. Alexander Mitscherlich et al. (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1975), del III, 377. ”Om negering”, sv. övers. Eva Backelin, *Samlade skrifter*, red. Clarence Crafoord et al. (Stockholm: Natur & Kultur, 2003), del IX, 386.

² Cecilia Sjöholm, *Föreställningar om det omedvetna. Stagnelius, Ekelöf och Norén* (Stockholm och Stehag: Symposion, 1996), 333.

³ Cecilia Sjöholm, *Föreställningar om det omedvetna*, 159.

⁴ Se Jim Holt, ”Morgenbesserisms”, *London Review of Books*, LRB Blog, den 22 september 2009.

⁵ Anekdoten, som otaliga filosofistudenter vid Columbia hört genom åren, återkom i de flesta nekrologer då mannen som kallats bl a ”trottoarernas Sokrates” och ”Sokrates med en jiddisch accent” gick bort. Se t ex Douglas Martin, ”Sidney Morgenbesser, 82, Kibitzing Philosopher, Dies”, *New York Times* den 4

Sidney Morgenbessers slagfärdiga vederläggande av engelsmannens påstående gjorde effektivt bruk av en distinktion som denne nyligen infört i språk-teorin.⁶ Medan Austin förlitade sig på talets ”lokutionära” kraft, satte hans amerikanske kollega lit till språket som ”illokutionär” handling. I det förra fallet grundade sig påståendet på ett kognitivt innehåll som gick att förstå som sant eller falskt; i det senare utförde yttrandet en handling som antingen lyckades eller misslyckades.

Ett språk kunde med andra ord förneka vad det likväl påstod genom en performativ akt. Morgenbesser visade Austin att det gick att negra utan negation.

Ett par decennier senare började en flicka på Spyken, ett gymnasium i Lund. Eleverna i högre ringar visste inget om henne personligen. Ryktet gjorde dock gällande att hon var kvick i tanken och tungan vass. Nästan allt som de få äldre elever som tordes tala med henne formulerade – teorier om det ondas blommor eller tvärtom dess banalitet, lika in- som outvecklade funderingar rörande vänskap, punkrock och orientering – besvarades antingen med vad som liknade en avvärjande min eller med en sats som inleddes av ”Men ...”. Invändningen verkade vara flickans livsluft, den parerande konjunktionen hennes metod.

De äldre eleverna hann gå ut gymnasiet innan de begrep att replikerna inte utgjort förnekanden så mycket som retoriska manövrar med vilka flickan sökt skapa utrymme för gemensam reflektion. Genom att undvika slentrianmässigt samtycke ville hon öppna ett rum som i gynnsamma fall ökade allas förståelse av det diskuterade.

Istället gick flickan till historien som ”Cissi Neg”.

Sannolikt ännu oförtrogen med talaktsteorier visade flickan en intuitiv medvetenhet om att språk både sade och gjorde saker. De gick lika lite att reducera till en rad påståendesatser som de kunde betraktas som en samling fristående handlingar. Hennes intuitiva ”Men ...” förnekade inte det sagdas giltighet, utan utvidgade det tänkbaras område. Om en utsaga endast tjänade till att bekräfta en tes lämnades alltför mycket utanför diskussionen. Flickans negering utan negation förlänade det osagda kontur. På sitt sätt gjorde hon det utelämnade talande.

augusti 2004 och Andrew Gumbel, ”Professor Sidney Morgenbesser”, *The Independent* den 6 augusti 2004.

⁶ Föreläsningarna som Austin höll vid Harvard 1955 publicerade några år senare som *How to Do Things with Words* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1962).

I likhet med andra namn som låg i tiden såsom ”Sid Vicious” eller ”Poison Ivy” kombinerade ”Cissi Neg” ett smek- med ett öknamn. Det senare ledets ”Neg” reducerade hållningen som gjorde kamraterna osäkra till dess essens. Men hur var det med det förra? Elever som inte såg namnet i skriven form utan endast hörde det, kunde inte vara säkra på att det rörde sig om förkortningen av ett dopnamn som avletts från latinets *caecus* (”blind”). När allt kom omkring kunde namnet lika gärna återges med ”Sisi”, vilket var vad Elisabeth, kejsarinnan av Österrike och sedermera drottningen av Ungern, kallades vid ungefär samma ålder. Uppfattat som emfatisk spanska vore det i så fall så nära en dubbel bejakelse det gick att komma.

Om detta ”Sisi” tolkas i Morgenbessers anda, det vill säga som *yeah, yeah*, utgör det emellertid en förtäckt negation. Läst ihop med ”Neg” innebär ett sådant ”ja, ja” alltså en dubbel negering. Det vill säga: en affirmation.

Barnen på skolgården i Lund försökte sannolikt preventivt att förringa värdet av invändningar genom att ge flickan ett binamn inspirerat av samtida punkmusiker. Omedvetet måste hon ha förkroppsligat oron de kände vid tanken på att få teser eller teorier prövade och möjliga ifrågasatta. I själva verket inkarnerade hon ett klokare sätt att resonera. ”Cissi Neg” må ha framstått som negativ, fast egentligen sökte hon ett mera nyansrikt – och alltså livstillsvänt – sätt att uttrycka bejakelse på.

Eller som det heter om de domäner på vilka flickan senare i livet skulle finna stöd för sin hållning och göra sig ett namn som det omedvetnas uttolkare:

Det bortträngda har [...] en tendens att komma tillbaka i litteraturen och konsten, som är den plats där det omedvetnas avgrunder öppnar sig. Konsten och litteraturen vaknar av oro, och väcker oro.⁷

Den tonåriga ”Cissi Neg” kan inte ha tyckt att det var roligt att diskutera utan att väcka oro. Om meningsutbyten inte tedde sig roliga, det vill säga även var oroliga, fanns inget hopp om gemensam lättnad.

Som personen vars namn saknas i hennes senare register till *Föreställningar om det omedvetna* visste, existerar inget starkare bevis på att det omedvetnas avgrunder uppdragats än om analysanden reagerar med att säga: ”Det har jag inte (aldrig) tänkt på”.⁸ Ett annat sätt att uttrycka detta senkomna

⁷ Sara Arrhenius och Cecilia Sjöholm, *Ensam och pervers* (Stockholm: Bonnier Alba, 1995), 113–114.

⁸ Freud, ”Om negering”, 386.

erkännande – lika mycket road oro som just komplicerad lättnad – vore med hjälp av ett sedan länge bortglömt namn.

Dygdens röst

Tre läsningar och ett minne

ANNA-KARIN PALM

Jag kan inte ha varit mer än två, tre år. Satt i sandlådan och lekte med min lilla röda spade, när en pojke plötsligt ryckte spaden ifrån mig. Jag log stort och sa: Varsågod, du får gärna låna den.

Det här är en anekdot som min mor ofta återberättade under min barndom, med illa dold stolthet. Det var så hon uppfostrade oss, i vad jag i efterhand börjat tänka på som en "flickboksmoral". Vänlighet, storsinnet och ett gott hjärta var grunden, men lika viktig var en stark rättskänsla och mod att säga ifrån när situationen så krävde. Mitt eget, hemliga förhållande till den där anekdoten har alltid varit djupt ambivalent och mångskiktat. Andra vuxna kunde le berömmande och tala om hur "snäll" jag var, men de kunde också antyda att de tolkade mitt beteende som en nästan masochistisk mjäkighet. När jag blev äldre tillkom ett inslag av skam över det ofeministiska i att låta en liten mansperson köra med en så där. Men kärnan i mitt eget minne av händelsen, som jag inte tror att jag någonsin satte ord på, var en upplevelse av nästan berusande *makt*. Den där lilla flickan i sandlådan anade på något sätt att denna – faktiskt – nästan perverst överdrivna snällhet gjorde henne stark och osårbar inför angriparen. Det som förväntades var att hon skulle börja gråta, eller bli arg, eller på annat sätt visa att pojkens handling hotade henne – när hon svarade med vänlighet desarmerade hon också hela situationen och gjorde honom handfallen, ja, nästan skräckslagen.

När jag nyligen läst om Martha Sandwall-Bergströms Kulla-Gulla-böcker har jag tänkt på den där gamla barndomsanekdoten. En nyckelscen i början av den första boken påminner om den. Det tolvåriga fattighjonet Gulla har kommit till Kullatorpet, där hon får slita och släpa för påver mat och husrum. Hon beklagar sig aldrig, utan drivs av en sträng arbetsetik och ett gott hjärta, som vill göra det bästa av varje situation och varje människa hon möter. Scenen jag tänker på skildrar hur Gulla vinner ett av torparbarnen genom att möta hans retsamheter och förolämpningar med att om och om igen säga att hon *tycker om honom*. Pojken blir osäker och nästan rädd, hennes insisterande på kärleksfullhet förvirrar honom. "Gulla fortsatte att le. Leendet låg i hennes ögon, på hennes läppar, i varje liten muskel i hennes ansikte.

Hela hennes smala lilla ansikte såg ut att glittra.”¹ Det här är ett ansikte helt uppfyllt, genomlyst av godhet och kärlek, ett ansikte hos den som inte tvivlar på sin egen kraft. Och hon vinner förstås pojkens hjärta, liksom alla torparbarnens. På samma sätt, med samma trygga förlitande på det goda hjärtats kraft, tar Kulla-Gulla sig sedan igenom en rad dramatiska och svåra situationer. Men hon har också modet att säga ifrån, när så krävs. Att dänga sin träska i näsan på skolans översittare eller påtala en orättvisa även inför en patriarkal auktoritet.

Sandwall-Bergströms böcker gavs ursprungligen ut i sju delar under åren 1946–51. De första böckerna togs mestadels emot positivt av kritiken och förknippades med den arbetarlitteratur som växt sig stark i Sverige sedan 1930-talet. Realismen i skildringarna av livet på det fattiga torpet, med dagsverken på herrgården, slit och släp och halvsvalt, sågs som något annat än flickböckernas sedvanliga romantik och förljugenhet. Här skildrades en brutal verklighet ur en flickas perspektiv, med en skarp blick för sociala orättvisor och utsatthet. Men när författaren fortsatte sin serie med att låta Kulla-Gulla vara den okända dotterdottern till patron på herrgården, som upphöjs till ett liv i rikedom och välmåga, menade många kritiker att serien förföll till den gamla vanliga flickboksromantiken.

Sandwall-Bergström skildrar dock i själva verket hur svår och ofta plågsam denna förflyttning upp genom klasssystemet är. Dels genom att Gullas nyvunna position hotas av den ondskefulla Regina, som inte drar sig för mordanslag för att försvara sitt arv; dels genom Gullas egna, inre konflikter och lojaliteter. Hon har lovat den döende torparhustrun att ta hand om hennes barn, och det löftet håller hon – tills en rad dramatiska händelser gör att hon tappar minnet. Hon lever som en omhuldad herrgårdsfröken och minns inget av sitt tidigare torparliv. Men trots alla omsorger är det något som gnager henne inifrån, hon magrar och bleknar, blir svag och sjuklig. I ett samtal med morfadern, patron Sylvester, uttrycker hon sin upplevelse: ”Ja vet att jag het di namnen och ja kan si mej själv i spegeln och veta att dä ä ja ... Men ändå så ä dä inte ja ... dä ä bare en del åv mej, morfar ... ja har tappt bort nåenting av mej själv ... ja har tappt bort min egen själ ... och kvar finns bare ett tomt skal mä fina klär därutanpå ...”² Hon har tappat bort sin själ och sitt hjärta, hamnat mellan världarna i ett allt tommare limbo. Hennes minne återvänder först när hon återser de nu utackorderade torparbarnen, tar med dem hem till herrgården och envist insisterar på att även de nu måste

¹ Martha Sandwall-Bergström, *Kulla-Gulla* (Stockholm: Bonnier Carlsen, 2020), 43.

² Martha Sandwall-Bergström, *Kulla-Gulla vinner en seger* (Stockholm: Bonnier Carlsen, 2020), 101.

få bo där. Det här är en vändpunkt i bokserien. Fram till den har intrigen rört sig kring Gullas upphöjelse från fattigdom till välstånd; efter den kommer det att handla om hur hon ska kunna förena dessa världar och skapa en rättvisare balans mellan dem. Med minnets och själens återkomst följer också insikten om de dubbla lojaliteter hon alltid måste bära: med torparlivets utsatthet å den ena sidan och med den älskade morfadern å den andra. Längre försöker hon pendla och jämka mellan dessa två poler och det är först i slutet av serien som Gulla finner den styrka som får henne att ta kommando över situationen. Och det är hennes instinktiva, ihärdiga fasthållande vid det som är sant och rätt – såväl i henne själv som i relationerna till omvärlden – som får henne att ta strid för sina egna val och gör henne till en handlingskraftig ung kvinna, beredd att arbeta hårt för att reformera livet på herrgården, förbättra torparnas villkor och försona de två polerna i sin egen själ. Just det renhjärtade, sanningssökande i Gulla är det som kommer de föräldrade strukturerna omkring henne att krackelera och falla samman. Hon blir en röst som inte kan tystas, varken med mutor eller hot; den dygdens röst som visar mot ett mer jämlikt sätt att leva samman.

Ett annat exempel på denna förvandlande godhet utgörs av Pollyanna, huvudperson i Eleanor H. Porters roman med samma namn från 1913. Den elvaåriga Pollyanna kommer för att bo med sin rika moster efter att båda hennes föräldrar dött. Mostern är en strikt och kylig person, mycket mån om etikett och yttre värdighet, medan Pollyanna är vidöppen, pratsam och spontan. Kollisionen blir förstas stor, och till en början försöker Pollyanna anpassa sig till reglerna i mosterns hus. Men hennes natur är alltför svårttyglad och översvallande för att rymmas i mosterns tänkta flickroll. Det intressanta med Pollyanna är kanske just hennes gränslöshet, hur hennes väsen liksom svämmar över alla bräddar. Hon pratar glatt med alla hon möter, och om någon är butter eller avvisande gör det henne bara än ivrigare att lirka upp även den människans hjärta. Under den pladdrande, bubblande ordströmmen döljer sig en kvick observationsförmåga som leder henne till att handla just så, som den hon står inför behöver, oavsett om den andra insett hjälpbehovet eller ej.

Pollyanna tar allt hon möter med en beslutsam optimism och ägnar sig hängivet åt något hon kallar ”vara-glad-leken”, vilket innebär att i varje svårighet eller motgång anstränga sig för att hitta något att ändå vara glad åt. En programmatiskt sangvinisk hållning, ett slags ”det-kunde-vara-värre”-metod att hantera livets besvikelser med. Just det här har ofta förhånats, som ett slags outhärdligt peppig munterhet, eller ett krav på ”positivt tänkande”,

och det är sant att det finns ett tydligt sentimentalt drag i skildringen av hur denna flicka får en hel amerikansk småstad att långsamt tina upp och börja se det goda i tillvaron, och till sist även får den strikta mostern att mjukna och erkänna en aldrig glömd ungdomskärlek. Men, det som ofta glöms bort när Pollyannas virvlande optimism kritiserar, är att den har sitt ursprung i sorg och smärta. Hon har redan som liten förlorat sin mamma, därefter levtt ett materiellt mycket knappt liv med sin idealistiske predikantpappa, och vid elva års ålder förlorat även honom. Pollyanna är ingen liten solstråle utan bekymmer i livet; hon har tvärtom en stark smärtinsikt och har utvecklat en metod för att hantera sin sorg. Hennes optimism är beslutsam och aktiv, långt ifrån ett mer traditionellt kvinnligt, passivt uthärdande. Och hennes varaglad-lek bidrar till att bryta upp gamla mönster runt om i staden, inom och mellan människor. När Pollyanna i slutet av boken blivit förlamad efter en olycka, kommer kärleksvägen tillbaka till henne från alla dem hon på olika sätt hjälpt eller förändrat, och den vägen är det som bär henne till att bli frisk och kunna gå igen.

Pollyanna är en på många sätt mer stereotyp och sentimental berättelse än böckerna om Kulla-Gulla, men det som intresserar mig här är Pollyannas röst. Hennes tal är som en glittrande bäck, det forsar fram utan att kunna hejdas, vilt associativt och ibland osammanhängande, fullt av infall och utvikningar, men alltid med en tydlig egen logik. Hon talar till alla som jämlikar, lika rättfram och nyfiken vem hon än står inför, helt ogarderad och uppriktig. I en tid där barn skulle ses men inte höras, och där samtalet mellan barn och vuxna var strikt hierarkiskt strukturerat, framstod förstas Pollyannas gränsöverskridande tal än tydligare än för en nutida läsare. Jag fascineras av själva *överdriften*, detta svallande överflöd av entusiasm och människokärlek som strömmar ur flickan – som om endast denna bländande, forsande ordström kunde hålla mörkret och smärtan stängd. Finns det inte också ett slags berusning här, en svindlande (men aldrig uttalad) insikt om att den egna godhjärtade glädjen faktiskt också innebär ett slags makt? I Pollyannas mun blir dygdens och kärlekens röst nästan parodiskt överdriven, men just genom den melodramatiska överdriften och aktiviteten lyckas den också synliggöra och till slut bryta igenom de konventioner och hierarkier som behärskar invånarna i staden, och visa mot ett slags utopisk jämlikhet och ömsesidighet.

Mitt tredje exempel på vad jag kallar dygdens röst hämtar jag från Selma Lagerlöf, och hennes långnovell ”Tösen från Stormyrtorpet” från 1908.³ Berättelsen inleds med en skildring från en tingssal på landsbygden. Scenen berättas ur domarens perspektiv, en äldre respektingivande herre. Han är trött och led efter en hel dags handläggande av ”småaktiga tvister” (27) när han tar sig an dagens sista ärende: en fattig torpardotter har stämt en gift bonde för att få uppfostringshjälp till det barn hon hävdar att han är far till. Nu måste svaranden med edgång bekräfta sitt nekande till faderskapet om han inte vill bli dömd att betala underhåll. De båda parterna presenteras med domarens blick. ”Käranden är mycket ung och ser alldeles förskrämd ut. Hon gråter av blyghet och torkar mödosamt bort tårarna med en sammanrullad näsduk, som hon inte tycks förstå sig på att veckla ut.” (28) Blyg, skrämmd och utan förstånd presenteras hon, medan mannen däremot gör ett fördelaktigt intryck på domaren. ”Vad svaranden beträffar, ser man genast på honom, att han är en burgen man. Han är en fyrtio års karl och har ett käckt och raskt utseende. Där han står inför domstolen, har han en mycket god hållning.” (28) Texten visar med all tydlighet var domarens naturliga sympatier ligger, och utgången tycks given. Mannen är beredd att svära på bibeln att han inte är far till den unga kvinnans barn. Själv fortsätter hon bara att gråta, och beskrivs som så blyg att hon aldrig lyfter blicken från golvet. Långsamt vidgas textens perspektiv så att även den unga kvinnans tankar skildras. Hon tänker först att domaren kommer att hindra svaranden från att avlägga eden, han är ju en klok man, en erfaren auktoritet som ju måste förstå att hon aldrig skulle ha stämt mannen, och därmed erkänt sin egen synd och dragit på sig allt förakt det medför att ha vanhelgat äktenskapet, om det inte varit sant? Men domaren gör ingenting och det blir tydligt att svaranden tänker svära falskt. Nu kan hon inte tåla längre. ”Käranden lyssnar till detta med den yttersta förskräckelse. Hon gör några häftiga åtbörder och kramar samman händerna. Nu vill hon tala inför domstolen. Hon strider en förfärlig kamp med sin blyghet och med snyftningarna, som hindra henne från att tala. Slutet blir i alla fall, att hon inte kan få fram ett hörbart ord.” (31)

Texten understryker det oerhörda som är på väg att ske, liksom den nästan övermänskliga kraft det kräver av den fattiga unga kvinnan att faktiskt tala i detta sammanhang. Vid denna tid fick endast män begå ed vid tinget, kvinnans röst var tydligt underordnad och maktbalansen mellan den fattiga flickan och den självsäkre, välbärgade mannen har redan etablerats i

³ Sidhänvisningar inom parentes till Selma Lagerlöf, ”Tösen från Stormyrtorpet”, i *En saga om en saga och andra sagor* (Stockholm: Bonnier, 1908).

skildringen. Hon måste övervinna inte bara sig själv, utan tusentals år av misstro mot den kvinnliga rösten i offentligheten. Som antikforskaren Mary Beard påpekar i sitt manifest *Kvinnor och makt* finns redan i den bok som brukar ses som den västerländska litteraturens födelse, nämligen Homeros *Odysséen*, ett nedtecknat exempel på en man som säger åt en kvinna att tåga, när Telemachos tystar sin mor Penelope med orden: ”Att tala tillkommer männen”.⁴ Beard visar hur manligheten var starkt förknippad med det offentliga talet under antiken. ”Att tala offentligt var ett avgörande manligt attribut, om inte till och med *det avgörande*.”⁵ Denna föreställning verkar fortfarande i vår kultur, och gör att kvinnors röster – när de väl talar i det offentliga rummet – ofta beskrivs som svaga, gälla, gnälliga eller gapiga.

Så sker till en början även i Lagerlöfs berättelse. När kvinnan förstår att mannen tänker svära falskt, eller, som hon tänker, ”svära bort sin själ” (31), rycker hon bibeln ur hans händer och ropar, ”med otyglad häftighet” (34) att han inte får gå eden. Hennes röst beskrivs också som ”hög och skärande” (35) och domaren ilsknar till. ”Vad skriker du om? frågar domaren. Har du mist vettet?” (35) Kvinnan lyckas med en heroisk ansträngning sansa sig, och lyckas få ”makt över rösten” (35), så att hon kan tala lugnt och tydligt. Och det hon säger är att hon drar tillbaka sin stämning. Visserligen är mannen far till hennes barn, men hon står inte ut med att han ska svära falskt och därmed begå en än större synd än den han begått med henne. Hon kan inte låta honom svika sanningen på ett så flagrant sätt. Och i och med att hon nu fått talet i sin makt, förändras stämningen i tingssalen. Hon själv står rak och möter domarens blick utan rädsla, med bibeln tryckt intill sig. Domaren känner hur hans trötta missnöje förbyts i rörelse och förundran, och alla (männen) i rummet betraktar kvinnan med samma häpenhet, skrivare och länsman och nämndemän. ”Och han ser ett skimmer över deras ansikten, som om de hade sett något rätt vackert, som gjorde dem glädje ända in i själen.” (36) Scenen slutar med att domaren tackar den unga kvinnan, två gånger, han tar till och med hennes hand och ”skakar den, som om den tillhörde en riktig karlakt” (37).

Det som sker här – att kvinnan tar ansvar för och räddar mannens själ – är ett ofta återkommande tema i Lagerlöfs författarskap. Det stora arbetet med att civilisera mannen till människa åligger många av Lagerlöfs kvinnogestalter. Men den här scenen är större än så. Den unga Helga, som hon heter, har den ovärderliga egenskapen att ha ett levande samvete. Och i berättelsens

⁴ Homeros, *Odysséen*, övers. Ingvar Björkeson (Stockholm: Natur & Kultur, 1995).

⁵ Mary Beard, *Kvinnor och makt*, övers. Annika Hultman Löfvendahl (Stockholm: Norstedts, 2018).

fortsättning ger Helgas goda handlande henne upprättelse och sprider sig som ringar på vattnet i socknen. Helga har integritet. Hur blyg och försagd hon till en början än är låter hon sig inte förminkas till osynlighet av sitt snedsprång. Hon har förmågan att se bortom sig själv, se till det som är sant och rätt, och att sätta andra människors väl före sitt eget. Det är hennes hemliga styrka – att hon i varje situation är beredd att ge upp sin egen lycka för att hjälpa en annan. Hon ser inte till sig själv, hon ser de andra. Och just genom hennes beredskap att ge upp sig själv, vinner hon till slut den hon älskar (en annan man än barnafadern). Dygden får sin lön, och kanske låter det här som en väl schematisk moralitet, men jag läser den inte så. ”Tösen från Stormyrtorpet” är en berättelse om tolerans, om överseende med mänskliga svagheter och om vad självövervinnelse kostar. Det är en berättelse som visar att godheten, den sanna godheten, inte är änglalik utan kan uppträda i skepnad av en fattig torpartös med ett oäkta barn. Dygd har i den här berättelsen inte med sexuell oskuld att göra, utan snarare med modet att vara sann. Hos Lagerlöf är dygd och moral något annat än konvention och yttre sken: det är ett samvete som förmår se det rätta, och en kärlek som sätter den andres lycka framför den egna. ”Tösen från Stormyrtorpet” har en särskild, frigörande kraft genom att novellen visar hur den kvinnliga dygden – i Lagerlöfs tappning – inte bara hotar gamla patriarkala strukturer, utan faktiskt kan förändra dem, när kvinnan får makt över sin röst och stiger fram som ett kännande, tänkande och etiskt handlande subjekt.

Jag ler i minnet åt den där lilla flickan som en gång var jag; ser henne le milt mot pojken som triumferande viftar med hennes röda spade och hör henne säga de där orden: ”Varsågod, du får gärna låna den.” Hon anar i detta ögonblick att hon har makten att göra det rätta, att det är hon som väljer, och världen öppnar sig inför henne.⁶

⁶ Denna text är, på ett personligt, associativt och möjligen egendomligt vis, inspirerad av Cecilia Sjöholm, *The Antigone Complex: Ethics and the Invention of Feminine Desire* (Stanford: Stanford University Press, 2004).

Att översätta ett suckande

En reflektion i samtal med Cecilia Sjöholms arbete

MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

1987 besökte jag Sverige för första gången. Från flygplanets fönster dök den första bilden av landet upp: en stor snövit duk med stora sprickor. Det var ett första möte med en januarimånad i – minus 23 grader. Världen var tyst.

Ljudet av det svenska språket hade jag redan hört i Brasilien från Bergmans filmduk. På riktigt, dvs. efter jag har landat, lät det som ett melodiskt kontinuum. Till skillnad från tyskan och engelskan var det omöjligt att skilja på när ordet börjar och slutar. Språket lät som en lång vokalis, där vokalöverskott bildade en förförisk språkbarriär till de utifrånkommande: e, ä, å, ö, o, u, y, i. Bland alla dessa en-i-varandra-återklingande vokaler fanns det en som för en främmande var den mest hörbara, stötande och störande. Det var ett ”hhh”, som plötsligt stack ut då och då. Det var hhh, den svenska sucken, den svåraste svenska vokalen dels för att den inte är en riktig vokal utan egentligen helt outtalbar, dels för att den är oskriven. Hhh verkar vara en oskriven och outtalbar vokal. Det är svårt att uttala det outtalbara, att skriva det som endast kan höras och att läsa det oskrivna. Ännu svårare är det emellertid att tolka det.

Ordet sucka lär vara en speciellt nordisk intensivbildning till ”suga”. På tyska sägs det med *seufzen* och *zucken*. Engelskan börjar att avvika och säger *sigh* och även *breath*. De latinska språken använder sig av variationer på *suspirare* och *gemire*. Suckar är ett vanligt återkommande fenomen i alla språk, en ton som utan ord uttrycker ett själens tillstånd eller känslor, ”sinnets ack och O”, som Hegel uttryckte det.¹ De utgör ”de livligaste” känslouttryck, insisterar Hegel, och står både för lidandet och lidelsen, för det frommaste och det mest obscena, för det mest smärtsamma – om vi tänker på suckarnas bro – och det mest lustfyllda, om vi tänker på älskandets rysning. Men trots denna omedelbarhet och förmåga att kommunicera utan och bortom språkgränser kan den främmande, den som just lever i och ur språkgränser, inte sucka på svenska. Hur bra en främmande än lär sig det svenska språket

¹ G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, i *Werke*, bd 15 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986): ”Schon außerhalb der Kunst ist der Ton als Interjektion, als Schrei des Schmerzes, als Seufzen, Lachen die unmittelbare lebendigste Äußerung von Seelenzuständen und Empfindungen, das Ach und Oh des Gemüts”, 150.

förblir de svenska tonerna, betoningarna och suckarna oöverstigliga trösklar som den främmande måste lära sig att leva med.

Det var med dessa frågor i hjärtat som jag drogs till Erik Johan Stagnelius poesi. 1987 hade jag redan påbörjat mina doktorandstudier om den tyska filosofen Friedrich Wilhelm Joseph Schellings sena filosofi och var glad över att hitta starka kopplingar mellan Schelling och den svenska romantiken.

Vad som drog mig till Stagnelius var just frågan om suckande när jag stötte på dikten ”Suckarnas mystär”. I denna dikt finns flera tankar om ljudets mysterium i språket, en dimension av språket som är så stark och pregnant att den brukar glömmas bort för att den är alltför viktig. En dynamik som liknar det omedvetnas dynamik. När jag läser Cecilias doktorsavhandling som tematiserar föreställningar om det omedvetna hos bl.a. Stagnelius i ljuset av hennes arbete om subjektets tonalitet och den inre rösten ser jag en intressant tråd för att följa upp frågorna kring suckarnas mystär.

Stagnelius berömda dikt lyder så här:

Suckar, suckar äro elementet,
i vars sköte Demiurgen andas.
Se dig om! Vad gladde dina sinnen?
Kom ditt hjärta fortare att klappa,
och med fröjdens milda rosenskimmer?
flyktigt stänkte dina bleka kinder?
Säg vad var det? Blott en suck av vemod
som ur andelivets källa fluten
vilsför i tidens labyrinter.

Tvenne lagar styra mänskolivet.
Tvenne krafter välva allt, som födes
under månens vanskelige skiva.
Hör, o mänska! Makten att begära
är den första. Tvånget att försaka
är den andra. Skilda åt i himlen,
en och samma äro dessa lagar
i de land där Achamot befaller,
och som evig dubbelhet och enhet
fram i suckarnas mystär de träda.
Mellan livets sorgesuck och dödens
mänskohjärtat vacklar här på jorden,
och vart enda andedrag förkunnar
dess bestämelse i sinnevärlden.

Ser du havet? Ilande det kommer,
vill med blåa längtansfulla armar

under fästets bröllops-facklor sluta
till sitt bröst den liljekrönta jorden.
Se det kommer. Hur dess hjärta svallar
högt av längtan! Hur dess armar sträva!
Men förgäves. Ingen önskan fylles
under månen. Själva månens fullhet
minutlig. Med bedragen väntan
dignar havet och dess stolta böljor
fly tillbaka suckande från stranden.

Hör du vinden? Susande han svävar
mellan lundens höga poppelkronor.
Hör du? växande hans suckar tala,
liksom trånsjukt han en kropp begärde
att med sommarns flora sig förmåla.
Dock ren tyna rösterna. På lövens
eolsharpa klingar svanesången
ständigt mattare och dör omsider.

Vad är våren? Suckar blott från jordens
dunkla barm, som en himlens konung fråga
om ej Edens maj en gång begynner.
Vad är lärkan, morgonstrålens älskling?
Näktergalen, skuggornas förtrogna?
Suckar blott i växlande gestalter.

Mänska! vill du livets vishet lära,
o, så hör mig! Tvenne lagar styra
detta liv. Förmågan att begära
är den första. Tvånget att försaka
är den andra. Adla du till frihet
detta tvång, och helgad och försonad
över stoftets kretsande planeter
skall du ingå genom ärans portar.²

Cecilia insisterar i sin doktorsavhandling på att liksom Schelling är Stagnelius ”besatt av den materiella sfärens hemligheter, av det som ligger bortom den synliga materien”.³ Det omedvetna tematiseras i enlighet med de flesta romantikerna som ”ett slags makrokosmiskt självmedvetande, vartill vårt

² Erik Johan Stagnelius, ”Suckarnas mystär”, i *Valda skrifter*, red. Fredrik Böök (Stockholm: Bonnier, 1923), 399–400.

³ Cecilia Sjöholm, *Föreställningar om det omedvetna: Stagnelius, Ekelöf och Norén* (Stockholm och Stehag: Symposion, 1996), 55.

eget förhåller sig som kärnan till skalet, som medelpunkten till periferin och som det inre i allmänhet till det yttre”.⁴ Genom att visa hur Stagnelius jämför ”det i rummet utsträckta synliga Universum” med ”det empiriska självmedvetandet”⁵ på ett sådant sätt att självmedvetandet utgör en konstruktion som måste vara ”identisk med frågan om Tidens”,⁶ visar Cecilia att i frågan kring relationen mellan det inre och det yttre ligger en stor fråga om hur det omedvetna förhåller sig till minnet och minnets dialektik mellan begär och hinder samt separation. I sin läsning av ”Suckarnas mystär” hävdar hon att suckarna uttrycker hur ”människans makt att begära någonstans måste förhindras och måste sätta en gräns där begäret stoppas för att inte förtära sig självt”.⁷ ”Sucken ... [och] varje andetag påminner henne om att hennes tillvaro är begränsad”.⁸

I avhandlingen förstås suckarna huvudsakligen som andetag, som den rytmiska pulsen mellan inandning och utandning som materiellt vittnar om ”livsvillkorens grundläggande paradoxer, som naturens rörelser visar för människan: i det ändliga, dödliga, kommer begäret alltid att vara mer än njutningen, det kommer aldrig att kunna tillfredsställas”.⁹ Suckarna uttrycker tidens oändliga ändlighet, hindren som begärets dynamo och rytmen som det omedvetnas tidsliga element. Stagnelius suckar presenteras i denna läsning i samband med gängse romantiska förståelser av suckarnas estetiska betydelse som ett uttryck för hur maktlösheten förvandlas till ett positivt tillstånd i vilket det poetiska ordet kan födas som ett sökande efter det spruckna absoluta. Här uppfattas suckarna som uttryck för övervinnandet – även om bara ”minutligt” – av maktlösheten i och med att maktlösheten visar sin egen makt, något som utmärker just ”det omedvetna”. ”Suckarnas mystär” är ett uttryck som sker i ”förödelsens stund”, som även betitlar en annan dikt av Stagnelius.

⁴ Stagnelius, ”Förnuftet eller självmedvetandet”, i *Valda skrifter*, 338.

⁵ Stagnelius, ”Förnuftet eller självmedvetandet”, 340.

⁶ *Ibid.*

⁷ Sjöholm, *Föreställningar om det omedvetna*, 88–89.

⁸ Sjöholm, *Föreställningar om det omedvetna*, 89.

⁹ Sjöholm, *Föreställningar om det omedvetna*, 89–90.

”Vän, i förödelsens stund ...”:

Vän, i förödelsens stund, när ditt inre av mörker betäckes,
 när i avgrundsdjup minne och aning förgå,
 tanken famlar försagd bland skuggestalter och irrbloss,
 hjärtat ej sucka kan, ögat ej gråta förmår;
 när från din nattomtöcknade själ eldvingarna falla,
 och du till intet med skräck känner dig sjunka på nytt,
 säg, vem räddar dig då? – Vem är den vänliga ängeln,
 som åt ditt inre ger ordning och skönhet igen,
 bygger på nytt din störtade värld, uppreser det fallna altaret,
 tändande där med prästerlig hand? –
 Endast det mäktiga väsen, som först ur den eviga natten
 kysste serafen till liv, solarna väckte till dans,
 endast det heliga ord, som ropte åt världarna: ”Bliven!” –
 och i vars levande kraft världarna röras ännu.
 Därföre gläds, o vän, och sjung i bedrövelsens mörker:
 Natten är dagens mor, Kaos är granne med Gud.¹⁰

Denna tid bekräftar Cecilias läsning när den hävdar att det finns en stund av så avgrundlig förödelse att ”hjärtat ej sucka kan” och ”öga ej gråta förmår”. I dessa stunder går det inte ens att sucka. Men det är just i dessa stunder av omöjlighet att sucka som suckarna visar sitt mysterium. Det enda som kan ”rädda”, ”bygger på nytt”, ”ger ordning och skönhet igen”, ”uppresa det fallna altaret” i denna stund är ”det mäktiga väsen”, ”det heliga ord”, ordet som säger ”bliven”. *Bliven* är en underlig form ty den uttalar en omöjlig befallning: bli ett ha blivit, dvs. bli ett blivande och inget annat. Vad det säger är: att bli inte si eller så, det ena eller det andra, utan bli helt enkelt ett blivande, utan grund, ren förgänglighet – ty ”själva månens fullhet är minutlig” som det lyder i den redan citerade ”Suckarnas mystär”.

Detta heliga ord – bliven – är det ”vars levande kraft världarna röras ännu”. Världarna ”ännu” rörs ständigt av blivandets levande kraft. Men vari består blivandets levande kraft? I ”Suckarnas mystär” kan vi läsa att blivandets levande kraft innehar en vishetslära som styrs av två lagar: ”förmågan att begära / är den första. Tvånget att försaka / är den andra”: kontraktion och expansion, centripetal och centrifugal rörelse, inåt och utåt, natt och dag, död och liv, djup och bredd – inte en efter den andra utan båda på samma gång, samtida motsatta rörelser. Livets kraft betyder puls och rytm. Dessa lagar svarar mot en vision: visionen av livets kraft som en *andlig materia*. Om anden är oändlig, obegränsad och universell och materia alltid ändlig,

¹⁰ Stagnelius, ”Vän, i förödelsens stund ...”, i *Valda skrifter*, 124–125.

begränsad och singular, är denna vision av en andlig materia en vision av en oändlig ändlighet. Livets kraft träder fram i denna dikt som oändligt ändlig, det oändliga växlandet mellan liv och död. Dag och natt, till sig kommande och från sig gående. Liksom för Schelling utgörs livskraften, livets liv om vi så vill, av en ”evig natt” ur vilken – som Stagnelius sjunger – serafen kysste till liv och ”solarna väcks till dans”. Ty ”Natten är dagens mor” och ”Kaos är granne med Gud”. Idealismen vänds här upp och ner för att dess evighets lära, som går ut på att härleda allt ändligt liv ur det eviga och oändligt absoluta, inte förmår att förklara den förgängligt och nästan osynligt enskilda existensen – som Stagnelius beskriver så vackert i dikten ”Idealismen” – som likt ”en blygsam och skälvande blomma / står ensam vid brädden av källan”.

”Upp över dig skåda! Du vinkas
av ursolens heliga ljus.”
Dock mäktar ej blomman att lyfta
sin tunga, försmäktande krona,
nej, blott i sin skugga hon lever,
i skuggan på blånande djupet,
och kan ej i evighet lära
sin varelses gåta förstå.¹¹

Det enda som en ensam, blygsam och skälvande blommas existens kan göra är vara den ”eviga natten” – denna andliga materia vars materialitet inte består i någon substans utan i samtida motstridiga krafter och rörelser. Om vi för dessa romantiska läsningar vidare i linje med Cecilias tolkning går det att upptäcka hur inte bara människan suckar och även slutar sucka framför livets mysterium, utan att den eviga natten själv suckar när den upphetsas som av en elektrisk stöt, såsom av en blix. Återigen uppstår motivet av ett suckande som är så starkt att det i förödelsestunder slutar att suckas och av en natt som visar sin ofantliga nattliga makt just när den avbryts plötsligt av en blix.

I dessa läsningar återstår emellertid att reflektera över suckarnas egen fenomenalitet och då inte bara som uttryck för livets och kosmos fenomenalitet. Det handlar om att ställa frågan om hur suckandet uppfattas medan det sker. För denna fråga har Cecilias diskussioner kring ”att översätta en ton” en hel del att tillföra.

Sucken är inte en vokal även om den så kan uppfattas av en främling som försöker förstå och leva i det svenska språket. Hhh – ljudet som klingar suck-

¹¹ Stagnelius, ”Idealismen”, i *Valda skrifter*, 190–191.

ande – ger ton åt det svenska språket, en ton som inte kan skiljas från rytm och puls. Den reflektion som jag driver här förutsätter naturligtvis en fråga om översättning som går utöver frågan om hur meningar och kulturella erfarenheter kan översättas från ett språk till ett annat. Det handlar inte ens om hur en tanke kan överföras till ett annat tankeregister. Det handlar om hur en ton, en andning, en puls och eller en rytm kan översättas. I en text som heter ”Att översätta en ton” påminner Cecilia om hur tonens översättbarhet eller icke-översättbarhet är kopplat till en fråga om stämning och om huruvida en stämning låter sig överföras till en annan eller inte.¹² Det ligger något kusligt i dessa överföringar av toner, andningar och stämningar. Här rör stämningen vid stammandet i språket. Men det viktigaste argumentet som hon driver i denna text ligger i hur det i den globaliserade världen behövs mer än kulturella översättningar och olika försök att överföra en stämning till en annan. Det som behövs är enligt Cecilia Sjöholm en estetisk översättning som till exempel den av en ton till en annan, dvs. av det som inte låter sig överföras via språket. Den sinnliga direktheten i tonen ”längtar istället mot nya metamorfoser: i bild, poesi, musik eller andra material”,¹³ som vi kan läsa i hennes text. Nya metamorfoser snarare än översättning är Cecilias förslag. Det bidrar med att omplacera frågorna kring mötet mellan olika världar, olika kulturer och traditioner från en diskussion om översättning till en utmaning att lyssna till de olika världar och toner som finns i en värld och i en ton. Ty en värld är i samma utsträckning som en ton flera världar och toner på en och samma gång. Denna omplacering ger rum till erfarenheten av hur det osägbara i språket inte först och främst är meningar och betydelser utan just dess tonande, rytm och ljudmässighet som kräver en särskilt lyssnande öppenhet. Genom att hänvisa till Hannah Arendts anteckningar om ett tillstånd som tydliggörs främst i poesi och kärleken och som Arendt kallade för ”tonande”, talar Cecilia om hur vi idag i den globaliserade världen ”står inför ett sätt att skapa betydelse som inte egentligen är lingvistisk. Vi står inför ett begrepp om översättning som har med skapande att göra”.¹⁴

Det finns en koppling mellan Stagnelius utmaning att ”bli ett blivande” och Cecilia Sjöholms resonemang kring tonande och tonens översättning som också utmynnar i en utmaning: ”det är genom ett sådant sätt att översätta genom sinnena, som vi kanske finner nya vägar: inte genom att över-

¹² Cecilia Sjöholm, ”Den kusliga tonen”, i *Översättbarhet/Translatibility*, red. Sara Arrhenius, Magnus Bergh och Cecilia Sjöholm (Stockholm: Bonnier, 2011).

¹³ Sjöholm, ”Den kusliga tonen”, 41.

¹⁴ Sjöholm, ”Den kusliga tonen”, 50.

föra, utan genom att förvandla”.¹⁵ Men vad händer när hjärtat inte ens kan sucka, när ordets toner stannar vid munnens läppar, när stämningen rör vid stammandet och vad som ska översättas just är tillståndet av att ha orden, tonen och suckandet på tungspetsen utan att kunna säga eller sjunga dem? Det verkar som att världen idag befinner sig i ett sådant tillstånd av att ha världens ord, toner och suckar på tungspetsen. När skapandet självt finns på tungspetsen, jo, på världens spets krävs det ett lyssnande till hur orden, tonerna och suckar kommer till läpparna snarare än på vad de säger och inte säger, än på vad de förmår eller inte uttrycka och skapa. Utmaningen blir då att lyssna till hur tänkandet och känslorna kommer till ord och ton, till bild och begrepp. Det blir således en fråga om att kunna lyssna på och uthärda detta tillstånd av havande på tungspetsen, av att tappa orden, toner och suckar, av att *nästan* kunna skapa och därmed lyssna till mellantoner, mellanord, mellanspråk och mellansuckande. När hjärtat inte kan sucka blir det kanske möjligt att lyssna till hur en andning kan vända och var och hur en andfädd värld söker en vidare andningsrytm. En övning i att inte kunna sucka i det främmande kanske tyst kan höra hur det främmande skisseras i en andfädd andning.

¹⁵ Sjöholm, ”Den kusliga tonen”, 51.

Antigonenoteringar

ERIK WALLRUP

1.

I en av sina många stora gester pekar George Steiner ut ett skifte mellan Antigones och Oidipus epoker.¹ Brottet tänks inträffa runt 1905 då Freuds psykoanalys träder in som böjningsmönster i förståelsen av människan. Under det föregående århundradet hade Antigone innehaft samma roll som den Oidipus skulle få: ”himmelska Antigone, den härligaste gestalt som någonsin framträtt på jorden”, som Hegel besjög henne i en föreläsningsserie om filosofins historia.²

Hos Cecilia Sjöholm finns snarare en kontinuitet: hon följer Antigone i spåren under dennas vandring från Hegel, Heidegger och Lacan till Irigaray och Butler. Om ett skifte finns hos Sjöholm rör det sig inte om en epokal brytpunkt – hon vänder till exempel sådant som kan uppfattas som brister hos Hegel och Heidegger till fördel för en samtida men kritisk förståelse – utan om en perspektivförskjutning där det kvinnliga begärets sammantvinnande med bildandet av etiska värden hamnar i blickpunkten. Resultatet blir formuleringen av ett Antigone-komplex.³

De noteringar som följer här är inte kommentarer till Sjöholms bok om Antigone, däremot tar de fasta på hennes utgångspunkt – att Antigone ger *röst* åt ett omöjligt begär eller snarare ett begär efter det omöjliga. Istället för att läsa *Antigone* ska jag lyssna på *Antigonæ*.

2.

1951 åkte Martin Heidegger till München för att se den uppsättning av Carl Orffs musikdrama *Antigonæ* som spelades på Prinzregententheater. Också följande år gjorde han det. För den som har intresserat sig för Heideggers förhållande till musik är det förvånande. De spår av tonkonsten som ger uttryck för bejakelse är få i hans tänkande och återanvänds ofta i den smala

¹ George Steiner, *Antigones: The Antigone myth in Western literature, art and thought* (Oxford: Oxford University Press, 1984), 18.

² G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, bd 2 (Stuttgart: Frommann, 1959), 114. Denna översättning är, liksom de övriga i artikeln, min egen.

³ Cecilia Sjöholm, *The Antigone Complex: Ethics and the Invention of Feminine Desire* (Stanford, Cal.: Stanford University Press, 2004).

litteraturen om Heidegger och musiken. En del ligger nära det anekdotiska: några uppskattande ord om Stravinskij i en rundfråga för en musiktidsskrift; ett konstaterande av att det Schubert gör i sin sista pianosonat är omöjligt i filosofin. Viktigare är Heideggers formulering att stämningen av tillvaron, *Dasein*, är *eine Weise*, där det tyska uttryckets dubbla betydelse ”sätt” och ”visa” sammansmälter.⁴ De negativa exemplen hos Heidegger är desto fler, från den häftiga kritiken av Wagners allkonstverk i *Nietzsche* till de svarta häftenas utmålning av musiken såsom konstarten för manipulerade upplevelser. I forskningen har det talats om ett förtigande av musiken, till och med censur.

Likafullt beger sig alltså Heidegger till München där han blir djupt gripen av föreställningen. Den som står för minnesbilderna är Heideggers vän, konsthistorikern Heinrich Petzet, som på flera ställen i sin bok om mötena med filosofen tar upp Orff-framförandet. Petzet talar om att framförandet berörde frågor om den andliga existensen under ett ögonblick ”då öppenheten för varje väsentligt anspråk på människorna, vars tillvaro kommit att sakna säkerhet, ännu inte kvävts av det framväxande välståndstänkandet”.⁵ Det är ett betonande av den radikala öppenhet som följt efter kriget, men också en markering mot den typ av samhälle som Västtyskland skulle utveckla sig till att bli.

Medan det i Heideggerlitteraturen någon gång talas om filosofens förkärlek för musikens wienklassicism – främst Haydn och Mozart – tonar ett betydligt mer passionerat förhållande till Orff fram hos Petzet. De två samtal om Orffs trilogi *Trionfi* i vilken Orffs enda repertoarverk ingår, *Carmina Burana*. Vid ett tillfälle har Heidegger just lyssnat på *Carmina Burana* på radion och vill köpa skivan (en rätt komisk bild av Heidegger som entusiastisk skivsamlare). En kommentar om att Heidegger särskilt uppskattar dirigenten Eugen Jochums tolkning av verket visar att han hade säker orientering.

När föreställningen av *Antigonæ* är slut går Heidegger fram till tonsättaren. Han säger: ”Jag tackar er för den antika tragedins återuppväckande! Mitt namn är Heidegger.”⁶ De korthuggna fraserna och det karga men upphöjda ordvalet gör att scenen borde kunna utgöra några pusselbitar till ytterligare en Heideggeranekdot. Men från Orffs sida såg mötet annorlunda

⁴ Martin Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt–Endlichkeit–Einsamkeit, Gesamtausgabe* (GA), bd 29/30 (Frankfurt am Main: Klostermann, 1992 [1983]), 101.

⁵ Heinrich Wiegand Petzet, *Auf einen Stern zugehen: Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger 1929–1976* (Frankfurt am Main: Societäts-Verlag, 1983), 170.

⁶ Petzet, *Auf einen Stern zugehen*, 171.

ut. Han ska först ha misstagit den lille mannen där i halvmörkret för en scenarbetare. Anekdoten fullbordas.

3.

Precis som Cecilia Sjöholm framhäver i sina läsningar av Heideggers kommentarer till *Antigone* saknas där ett sinne för dramat som teater: "there is, strictly speaking, no point in the tragic action itself. It has nothing to do with lived experience."⁷ Att Heidegger ändå reste två gånger till München berättar därför om att han hade också ett annat förhållande till tragedin. Det måste ha varit just den levda erfarenheten av Orffs verk som han var ute efter. Kanske upplevelsen, till och med.

Detta förhållande är inget annat än en paradox. När Heidegger i föreläsningsserien *Hölderlins Hymne "Der Ister"* från 1942 tar sig an *Antigone* – avsnittet om Sofokles tragedi omfattar nästan hälften av föreläsningarna – är det körsångerna "Till solen" och, framför allt, "Ode till människan" som står i centrum (med den inledande dialogen mellan Antigone och Ismene i tillägg därtill).⁸ Tematiken kretsar länge kring tolkningen av Sofokles ord *deinon*, som skrivs in i Hölderlins förståelse av människans väg till det egna i ett möte med det främmande.

Det är omstritt hur *deinon* ska översättas. Heidegger följer inte Hölderlins översättning med *ungeheuer*, utan väljer *unheimlich* ("kuslig") och får det att stå i etymologisk förbindelse med det Hölderlinska växelspelet mellan *heimisch* och *unheimisch* (att känna sig hemma eller inte). Om vi ser hur dramat översatts till svenska växlar det påtagligt. Hjalmar Gullberg gör människan till det största av "under", Björn Collinder låter ordet översättas i en konstruktion med "mäktig", Jan Stolpe och Lars-Håkan Svensson har "märklig" som grundord.⁹ På ett eller annat sätt tas alla dessa vägar upp av Heidegger, som ändå väljer *unheimlich*. Man kan lätt peka ut anledningen till detta: Heidegger är upptagen av den förståelse av människan som är knuten till Hölderlin men i förlängningen till hans eget tänkande. Läsningen sker utifrån hans egna premisser. Det är en stark läsning, till och med våldsamt.

⁷ Sjöholm, *The Antigone Complex*, 64.

⁸ Martin Heidegger, *Hölderlins Hymne "Der Ister"*, GA 53 (Frankfurt am Main: Klostermann, 1993 [1984]), 63–152.

⁹ Sofokles, *Antigone*, övers. Hjalmar Gullberg (Stockholm: Geber, 1935), 40; Sofokles, *Antigone*, i *De grekiska tragedierna*, övers. Björn Collinder (Stockholm: Vertigo, 2005), 127; Sofokles, *Antigone*, övers. Jan Stolpe och Lars-Håkan Svensson (Lund: Ellerström, 2003), 33.

Men detta är inte platsen för en utredning om innebörden av *deinon*, utan den om paradoxen som föreligger mellan Heideggers intensiva borrhande i ett ords innebörd och hans fascination inför Orffs *Antigonæ*.

4.

Ännu har bara det ena ledet i paradoxen tagits upp, Heideggers välbekanta kretsande kring fundamentala begrepp som ständigt mynnar ut i varafrågan. Det andra ledet har att göra med uppsättningen i München av Orffs *Antigonæ*.

Uppsättningen i München var den tredje av verket. Uruppförandet under festspelen i Salzburg 1949 hade varit olyckligt: där hade framförandena förvisats till eftermiddagar och Orff fick kämpa för att hitta en lämplig lokal. Endast tre repetitioner kunde hållas. Den inspelning som finns visar tydligt hur svårt musikerna har att hantera det repetitiva som vi känner igen från *Carmina Burana*, men som här drivs till sin spets. Orff tvingades dessutom att skära i verket mellan första föreställningen och den andra eftersom festivalledningen ville garantera tillräckligt med tid för publiken att förflytta sig till festivalens kvällsföreställning.¹⁰

Den andra uppsättningen kom 1950 i Dresden, det vill säga i DDR. Det blev en kritiserad föreställning där en av de ledande kritikerna skrev att verket var asocialt.¹¹ Men i München kom verket hem 1951. Det var Orffs födelseort, han hade fått sin utbildning där och vänt tillbaka dit efter uppdrag som kapellmästare i Mannheim och Darmstadt. Texterna till *Carmina Burana* hade han hämtat från handskriften med samma namn som förvarats i det bayerska klostret Benediktbeuern. Men även om det fanns starka band mellan Orff och Bayern var han ingen *Heimatskünstler*: texterna till *Carmina Burana* är med ett par undantag på latin, och i den trilogi av antika tragedier han satte musik till är visserligen två till Hölderlins Sofokles-översättningar, *Ödipus der Tyrann* vid sidan av *Antigone*, men *Prometheus* är till Aischylos gammalgrekiska original. Det Orff eftersträvade var en världsteater.

Ändå var det ett specifikt historiskt tillstånd som verket framfördes i. Otto Pöggeler beskriver hur det skedde i ett land som nyss störtats i ruiner efter krigets hybris, nu ett land uppdelat i konflikten mellan Väst- och Östtyskland. Han frågar sig om det fanns möjligheter att likt Antigone i sin

¹⁰ Jfr Carl Orff, *Carl Orff und sein Werk: Dokumentation*, bd 7, *Abendländisches Musiktheater* (Tutzing: Schneider, 1981), 168.

¹¹ Jfr Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike: Das griechische Drama auf der Bühne: Von der frühen Neuzeit zur Gegenwart* (München: Beck, 2009), 190.

offergärning vända sig till det helande: ”Om detta skifte eller – som Heidegger sade – ’vändning’ [*Kehre*] måste ett språk tala, som genomträngts av den våldsammaste rörelse och lämnat det invanda bakom sig. Just detta gjorde Hölderlins översättning.”¹²

Man kan ha synpunkter på Pöggelers inlån av Heideggers ord *Kehre*, som visserligen har med det historiska att göra, varahistorien, men som är förknippat med de betingelser tänkandet råder under. Däremot pekar han ut ett möte med det främmande, det icke invanda, vilket definitivt har sitt berättigande. Hölderlins länge avfärdade översättning av *Antigone* hade redan framförts på tyska scener, även under Tredje riket, men själva konfrontationen med Hölderlins transformation av det grekiska till det tyska fanns där som aktualitet. Detta i sammansmältningen med Orffs komposition.

Samtidigt får man inte glömma att verket var en beställning från Wiener Staatsoper, gjord 1941. Orff hade i oktober 1940 sett en teateruppsättning av *Antigone* i Wien där Hölderlins översättning användes och fick då den avgörande impulsen till att göra ett musikdramatiskt verk.¹³ Beställningen garanterade Orff 1 000 *Reichsmark* per månad under tre år och Baldur von Schirach, Nazitysklands riksståthållare i Wien, stod bakom beställningen. I likhet med Orffs komprometterande beredvillighet att 1938 acceptera en beställning av ny musik till Shakespeares *En midsommarnattsdröm* istället för Felix Mendelssohns berömda skådespelsmusik, innebar komponerandet av musik till *Antigone* att ett känt Mendelssohn-verk skulle ersättas.¹⁴ Det var givetvis ett utslag av den nationalsocialistiska utrensningen av judiska element ur den tyska kulturen. Sådana omständigheter förtiger Orff i ”dokumentationen” av sitt tonsättarskap (som består av inte mindre än åtta imponerande volymer), däremot pekar han strategiskt nog tillbaka på ett betydligt tidigare visat intresse för både *En midsommarnattsdröm* och Hölderlins översättningar.

Med andra ord har flera skiften i den tyska historien präglat Orffs verk.¹⁵

¹² Otto Pöggeler, *Schicksal und Geschichte: Antigone im Spiegel der Deutungen und Gestaltungen seit Hegel und Hölderlin* (München: Fink, 2004), 11–12.

¹³ Orff, *Dokumentation*, bd 7, 17.

¹⁴ Jfr Pietro Massa, *Carl Orffs Antikendramen und die Hölderlin-Rezeption im Deutschland der Nachkriegszeit* (Frankfurt am Main et al.: Lang, 2006), 37–38.

¹⁵ Orff har under senare årtionden blivit omstridd. Den bild han själv velat ge i sin ”dokumentation” är av en tonsättare som sysslade med närmast ahistoriska storheter medan forskning utförd av Michael H. Kater och Fred K. Prieberg visar hur innäslad han var i Tredje rikets kulturpolitik, även om han aldrig var medlem av NSDAP.

5.

Ett operalibretto bygger nästan alltid på en skrivprocess som innebär både reducering och förtunning. Det gäller prosa som omvandlas till operatext (inte bara förvandlingen av en roman som i Jules Massenets *Werther*, utan också den av Manns novell som ligger till grund för Brittens *The Death in Venice*) liksom dramer som blivit operor (från Verdis *Othello* till Reimanns *Lear*). Redan librettot som originaltext präglas av reducering och förtunning till gagn för begripligheten. Inte så Orffs *Antigonæ*. Hela Hölderlins översättning används. Den synnerligen komplexa syntaxen liksom de ständiga nybildningarna av tyska ord i gammalgrekiskans efterföljd skapar högsta språkliga densitet.

Någon opera är inte Orffs *Antigonæ*. Lämpligt genrebegrepp saknas. Sångarnas partier består av psalmodierande avsnitt där enstaka ord kan ges emfas genom stora tonsprång, utdragna notvärden eller rik ornamentik. Inga arior förekommer, däremot vissa avsnitt som har ariosokaraktär, med undantag för Antigones gravsång som ligger nära arians krets. Om ett slags entonighet är förhärskande ställs den mot de rika utsirningar som kan förknippas med Medelhavskulturernas vokalmusik.

Instrumentariet är synnerligen begränsat och dominerat av slagverk, dit de sex pianona faktiskt kan räknas. Orff beräknar att 10–15 slagverkare behövs till en arsenal som bland annat omfattar ett hammarstäd, afrikanska slitstrummor, turkiska cymbaler och javanesiska gongar. Sådant är inte ovanligt i senare årtiondens musik, men var vid denna tidpunkt något som kunde förknippas med det exotiska. Därtill kommer renodling av enstaka konventionella instrument: stråkstyrkan består endast av nio kontrabasar, det finns inte mindre än fyra harpor, blåsinstrumenten flöjt, oboe och trumpet är besatta av sex musiker per stämna. Sju till åtta pukor krävs. Repetitiva mönster, liggande pedaltoner och plötsliga eruptioner är karaktäristiska för orkestersatsen.

När George Steiner i sin genomgång av Antigonedramer når fram till Orffs version konstaterar han att vissa kritiker funnit verket förförande brutalt, andra bara brutalt. Men den egna kommentaren visar något mer:

There are the quivering, captious, yet also portentous and, at times, inspired old patricians of Thebes as Sophocles may have seen them declaiming, chanting, and dancing. Personally, I would say that there are episodes in Orff's

Antigonæ which come closer to suggesting the lost totality of the original than does any other variant or imitation.¹⁶

Just det arkaiska är det mest framträdande draget i Orffs tre antikkompositioner. Något försök till återskapande av antikens tragediföreställningar är det ändå inte, däremot enligt Orff själv en *tidsbunden* tolkning.¹⁷

Men dessa kommentarer pekar vidare i en riktning som sammanfaller med huvudtendensen i Orffs verk. De konflikter som formuleras i dramat förvandlas när den arkaiska musiken läggs till – *páthos* tar överhanden. Visserligen försvinner inte det som är dramats huvudkonflikt ur fokus: i ”Ode till människan” säger kören att endast den som lyder både landets lagar och gudarna kan välkomnas, andra måste uteslutas. Antigone bryter som bekant mot de förstnämnda lagarna genom att följa gudarna, Kreon mot de sistnämnda lagarna då han själv formulerar stadens lag. Det som däremot framträder tydligare är det begär efter det omöjliga som Cecilia Sjöholm beskriver i termer av ett Antigone-komplex. Antigone besjunger det omöjliga, hennes begär gäller intet. Men det är inte bara förvandlingen av Antigones bröllopsbädd till en grav som rösterna gestaltar, utan även människans patos. Patos som bejakelse, förhävelse och gränslös ånger.

6.

Wolfgang Schadewaldt, ett av den tyska klassiska filologins stora namn under 1900-talet, likaså en tillskyndare av Orff, skriver följande om *Antigonæ* i den dokumentation Orff samlat:

Överallt har det affektiva här erfarits utifrån sin elementära urgrund, nämligen den själens extatiska upphetsning som det innebär att vara gripen av makterna. Deras välde genomtränger hela den musikaliska atmosfären, ger handlingen dess demoniska verkan och stegrar sig vid knutpunkter i händelseförloppet, med urskiljning, till ett omedelbart stort uttryck.¹⁸

Den före detta Schadewaldt-eleven Hellmut Flashar påpekar i en bok om det grekiska dramat på scenen i framför allt Tyskland att den filologiska tragediforskningen vid den här tiden strävade efter att förstå tragedins grund i det

¹⁶ Steiner, *Antigones*, 170.

¹⁷ Andreas Liess, *Carl Orff: Idee und Werk*, zweite, erweiterte Ausgabe, bearbeitet von Hannelore Gassner (Zürich/Freiburg i. Br.: Atlantis, 1977), 120.

¹⁸ Wolfgang Schadewaldt, ”Zur Antigonæ von Carl Orff”, i Orff, *Dokumentation*, bd 7, 199–203, cit. 201.

affektiva, rituella och demoniska, bortom konflikter i termer av moral och politik. Detta var en parallell till Orffs strävanden.¹⁹ Men Schadewaldt, som själv var en exponent för denna filologi, når längre i citatet. Han pekar också ut några av de nyckelord som återkommer i receptionen av Orffs tragedikompositioner: det elementära och det omedelbara.

Dessa två ord stöter man ständigt på i Andreas Liess mer än lovligt hagiografiska Orff-biografi. Samtidigt resonerar Liess på ett vis som knappast står i överensstämmelse med Heideggers konsekvent negativa syn på upplevelsen, *das Erlebnis*. I en kommentar till Orffs inställning till det historiska, där det förflutna uppfattas som en levande del av nuet, skriver Liess: ”Livet förenar sig i ’upp-levelsen’ med det förflutnas liv och blir därmed *nutida* liv.”²⁰ Något senare för han in Ludwig Klages syn på det rytmiska som identiskt med livet.²¹ Vi befinner oss därmed mycket långt borta ifrån den Heidegger som under 1930-talet i de svarta häftena attackerade sin samtid där känsloutgjutelser och högsta kalkylering sammanlänkas i upplevelsekulturen med Wagners allkonstverk som främsta exponent. Musik står där i motsättning till det poetiska, till tänkandet självt.

Hur annorlunda är inte synen på det musikaliska mot slutet av 1940-talet, bara något år före Heideggers två vallfärder till München och Orff-föreställningen, i senare svarta häften:

Språkets språkande är ordets stämmande stämma, på intet sätt den i det blotta föreställandet avsedda betydelsen. Det stämmande råder i sägandets ton och ström, klangens förändring och fördelning, talets tvekan och framstormande – det stämmande är inte identiskt med det nämnda och består inte i det. I det stämmande närvarar väsentligen världs-stillhetens stämma [*west die Stimme der Welt-Stille*]; det är det egentliga betydandet – som tyder världigt [*weltisch*] genom en vink och visar hörande och tillhörande. Betydandet beror på världandet, inte på det föreställande menandet. Detta stämmande är det egentliga musiken.²²

Det är långt ifrån det enda parti i de svarta häftena från åren runt 1950 som Heidegger ägnar det klangliga i språket, vilket för honom mot en positiv värdering av det musikaliska. Men väl att märka handlar det om en musikaliserings av språket, en musikaliserings av rösten som framträder i sin ton. Det

¹⁹ Flaschar, *Inszenierung der Antike*, 193.

²⁰ Liess, *Carl Orff*, 30.

²¹ Liess, *Carl Orff*, 40.

²² Martin Heidegger, *Anmerkungen VI-IX (Schwarze Hefte 1948/49 – 1951)*, GA 98 (Frankfurt: Klostermann), 12.

är inte musiken som utgör det stämmande, endast den ”egentliga musiken” som inte är musik. Ändå är det en öppning som tidigare inte funnits, ett nytt tonfall.

Också Hölderlin figurerar relativt ofta i anteckningarna, men då inte Sofokles-översättaren, utan poeten. Ändå finns det något i Heideggers noteringar som för oss vidare mot Orff-föreställningen, nämligen ytterligare ett ord som ständigt återkommer i texterna om tonsättaren: det enkla. ”Förfärlig tomhet uppstår, när man endast härmar det enkla, utan att det är rotat i det gedigna”, skriver Heidegger i ena ögonblicket för att sedan komma in på det stora: ”Stort är vad som invigs i det outtömliga av dess väsen och som är befriat från verkandets nöd.”²³ Kanske är det bara en förflugen tanke, men nog uppstår både resonans och dissonans med ett Nietzscheord Heidegger *inte* citerar i sin behandling av ”den stora stilen” i dubbelvolymen om föregångaren: ”Den stora stilen uppstår när det sköna segrar över det vidunderliga.”²⁴

7.

Inte bara från den klassiska filologin kom det bifall till Orffs *Antigonæ*, utan också från musikvetenskapen. Thrasybulos Georgiades – tidigare kompositionselev till Orff, vid den här tiden uppmärksammas för boken *Der griechische Rhythmus* – höll i anslutning till festspelen i Salzburg 1949 ett tal som sedan publicerades i en österrikisk musikvetenskaplig tidskrift. Där är utgångspunkten den tes han framlagt i sin bok om den grekiska rytmen, nämligen att det faktum att gammalgrekisk vers inte bygger på accenter utan på stavelselängd gör att antikens greker hade ett radikalt annorlunda förhållande till språket än den moderna människan: ”Därför var det [grekiska ordet] något stel-fast-kroppsligt, skärande-kallt; det besatt ett konkretiserat egenliv, en makt att besvärja.”²⁵

Därmed var Hölderlins försök till översättning, där han eftersträvade att komma i beröring med det antika ordet, enligt Georgiades utsiktslöst. Men som Georgiades skriver: ”Den sfinxlika stelheten, det i sig självt vilande statiska hos den grekiska tragedin hade han berört med brännande finger och förvandlat till en glödande ström – det vill säga till västerländskt språk.”²⁶

²³ Heidegger, *Anmerkungen VI–IX*, 31.

²⁴ Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I und II*, i *Kritische Studienausgabe*, bd 2 (München: DTV, 1988), 596.

²⁵ Thrasybulos Georgiades, ”Zur Antigone-Interpretation von Carl Orff”, *Kleine Schriften* (Tutzing: Schneider, 1977), 227.

²⁶ Georgiades, ”Antigone-Interpretation”, 227.

Genom sin översättning utsätter Hölderlin tyskan för en våldsam anspänning. Det är den som Orff enligt Georgiades lyckas överföra till det musikaliska lagret: ”Den strömmande kraften, den oemotståndliga, medryckande makten i det Orffska musikspråket – något, som taget för sig, står i motsättning till den antika andan – blir här använt som medel för skapandet av en idag giltig Antigone.”²⁷ Nu är just en strömmande kraft kanske inte det mest framträdande i Orffs musikaliska språkbehandling, vilket Georgiades är tvungen att medge: ”Klangens isande stelhet och klarhet böjer om det dynamiskt-västerländska förloppet till ett antikt-hedniskt.”²⁸ Det är Georgiades motsvarighet till Hölderlins möte mellan heligt patos hos grekerna och junonisk nykterhet hos västerlänningen – bara det att polerna är andra. Men den centrala rörelsen – där det egna klarnar i beröringen med det främmande, där med Heideggers formulering i utläggningen av ”Der Ister” hemkomsten är ”en gång igenom det främmande” – är densamma.²⁹

Det är under den här tiden som Heidegger formulerar en av sina ofta citerade satser: ”Språket talar”, eller mer ordagrant: ”Språket språkar.” Det sker i föredraget ”Die Sprache”, hållet till minne av litteraturvetaren Max Kommerell, som tidigare varit en del av kretsen kring Stefan George.³⁰ Ett tiotal år senare ägnar den bayerska akademien för de sköna konsterna en föredragsserie om språket, där både Georgiades och Heidegger ingår vid sidan av namn som Carl Friedrich von Weizsäcker och Friedrich Georg Jünger. Åter tar Georgiades upp skillnaden mellan antikt-grekiskt och västerländskt: ”I västerlandet framstår människan i sitt tal som om hon är språkets nyttjare; benämmandet som jagets akt. I den grekiska antiken framstår människan som språkets tjänare, benämmandet som uppenbarelse av tinget självt.”³¹ Heidegger, å sin sida, talar i sin föreläsning om vägen till språket och noterar att när Novalis behandlar språket som något monologiskt gör han det utifrån en subjektivitet som hör den absolut idealismen till, men söker också ett lyssnande som gör den lyssnande delaktig i språket: ”Vi kan endast vara dessa som hör i den utsträckning vi tillhör det sagda.”³²

En sådan parallell, som inte är heltäckande men där många element är gemensamma, dras inte för att se hur några influenslinjer går, utan för att

²⁷ Georgiades, ”Antigone-Interpretation”, 230.

²⁸ Georgiades, ”Antigone-Interpretation”, 230.

²⁹ Heidegger, *Hölderlins Hymne ”Der Ister”*, 60.

³⁰ Martin Heidegger, ”Die Sprache”, i *Unterwegs zur Sprache* (Pfullingen: Neske), 19.

³¹ Thrasybulos Georgiades, ”Sprache als Rhythmus”, i *Die Sprache*, utg. av Bayerischen Akademie der schönen Künste (München: Oldenburg, 1959), 134.

³² Martin Heidegger, ”Der Weg zur Sprache”, i *Die Sprache*, 157.

avtäcka ett sammanhang där tänkandet finns i gemensamma kretsar. Det ger också en fingervisning om hur det kom sig att Heidegger både reste och återkom till München för att lyssna till Orffs *Antigonæ*. En kort tid innan han åkte skrev han i sina svarta häften om sång: ”För sången är språket redan på något vis ett medel för framställning”.³³ Det han mötte i München var däremot en annan sång, en sång som var stämd av orden. Kanske den egentliga musiken.

³³ Heidegger, *Anmerkungen VI-IX*, 194.

Att översätta en atmosfär

SARA ARRHENIUS

Ett senkommet bidrag till forskningsprojektet "Översättbarhet: estetik och omvandling av den offentliga sfären i en tid av globalisering".

"Vår värld vävs i översättning. Vi översätter mellan olika språk, mellan bild och ord, mellan olika typer av tecken, mellan skilda kulturella sfärer, mellan tanke och handling och så vidare. Översättningens praktik är både mångfacetterad och oöverskådlig."¹ De första raderna i antologin *Översättbarhet* låter ana vilket vitt och närmast oöverblickbart fält som Magnus Bergh, Cecilia Sjöholm och jag, antologins redaktörer, såg framför oss efter två års arbete. Boken var en del i ett större forskningsprojekt, där flera parter, Bonniers Konsthall, Albert Bonniers Förlag och estetikämnet vid Södertörns högskola, medverkade. Vi gjorde en utställning, flera forskningsrapporter, en serie seminarier för forskare, konstnärer, författare och översättare. En fästpunkt i arbetet var brasiliansk litteratur och konst, men helheten rörde sig över olika terrängar och tidsåldrar med utställningen *Spiralen och kvadraten. Övningar i översättbarhet*, curerad av Jochen Volz och Daniela Castro, som ett viktigt fokus. En utställning som med början i Osman Lins roman *Avolovara* – vars spelplan är den klassiska palindromen SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS – iscensätter en översättningsakt mellan olika kulturella kontexter, konsthistoriska perioder och konstnärliga uttryckssätt.

Vid tidpunkten var jag chef för Bonniers Konsthall och ansvarig för ett utställningsprogram som hade ambitionen att introducera konst som inte tidigare varit visad i Stockholm. Ordet *introducera* hade redan då en doft av svunna tider och var till synes överflödigt i en alltmer globaliserad värld. Konst, konstnärer och curatorer förväntades röra sig friktionsfritt utan översättning och introduktion i ett internationaliserat luftrum av konstbiennaler, konstmässor och konferenser. Dock var vår erfarenhet av receptionen av våra utställningar med konstnärskap utanför den svenska och den mer etablerade internationella kontexten den motsatta. Ett konstnärskap förlorade sin egenhet ju längre väg det färdades. Det unika blev typiskt, intresset falnade när konsten och konstnären inte var omedelbart avläsbara. Det var aldrig så tydligt som då att konstfältet var indelat olika strata, där

¹ Sara Arrhenius, Magnus Bergh och Cecilia Sjöholm red., *Översättbarhet* (Stockholm: Bonnier, 2011), 7.

deltagande i vissa nyckelhändelser krävdes för få en inträdesbiljett till den internationella konstscenen, som var en snävt definierad krets. En viktig fråga för oss inom projektet som var verksamma i en curatorisk praktik var hur den inträdesbiljetten var villkorad konstnärligt. Vad gick förlorat när konstverk och konstnärer förväntades migrera följsamt mellan världsdelar och kulturkretsar utan översättning och introduktion? Vi var också intresserade av möjligheten att modulera receptionen genom att skapa en annan process för utställningsskapande som sträckte sig över andra tids- och discipliner. Förhoppningen var att forskningsprojektet skulle skapa ett spänningsfält som genererade såväl kunskap om översättningens förutsättningar inom olika områden som en gemensam transdisciplinär plats för en översättningspraktik. En utgångspunkt var att låta utställningen *Spiralen och kvadraten* utgöra testpilot för ett curatoriskt arbete, som spände ett längre och vidare spann för en utställnings verkan, i dialog med en grupp av forskare och kulturarbetare från olika bakgrunder och discipliner.

Den brasilianska konstnären Laura Limas verk i utställningen *Spiralen och kvadraten*. *Övningar i översättbarhet* var *Marra*, en performativ skulptur som består av två nakna män. Deras huvuden är täckta av tyghuvor med remmar som sammanlänkar dem med varandra. När de blinda och bundna skulle röra sig i utställningsrummet utan att falla uppstod ett mellanting mellan brottning och dans. Kropparnas påträngande fysikalitet – svett, lukt och ljud – sände en stark störning genom konsthallens svala serenitet. Verket pågick konstant under utställningens öppettider. Det var ingen föreställning med start och sluttid, utan en skulptur av mänskligt kött. I verket finns, som ofta i Limas verk, starka referenser till det sena sextiotalets och sjuttioalets brasilianska konst, med namn som Hélio Oiticica och Lygia Clark, där kropp och rörelse var bärande material. Här finns också, i huvornas avskärmande av blicken och de nakna kropparnas utsatthet, en stark referens till politiskt våld. Återkommande i Limas verk är användningen av levande och föränderliga material. Det kan vara djur, människor eller organiska material som hon inte helt kan styra. Hon släpper den konstnärliga kontrollen och låter verket formas av materialens agens. I *Marra* har aktörerna fått en muntlig beskrivning av konstnärens intention med verket, som sedan genomförs efter eget huvud. På så sätt sker en översättning av genomförandet från ett subjekt till ett annat redan i konstverkets tillblivelse. Verket återuppstår på nytt varje gång det iscensätts och kommer att formas av aktörernas tolkning, som egentligen bara begränsas av de yttre ramar som Lima satt upp. Den här öppenheten osäkrar verkets betydelse och gör det till ett pågående översättningsarbete i flera skikt. De olika aktörerna som

översätter konstnärens instruktioner, som i nästa steg möter publiken, som i sin tur tolkar verket efter sina förutsättningar.

Marra var början på ett längre samarbete med Lima, som efter några år resulterade i utställningen *Den nakna magikern*, som visades på Bonniers Konsthall, Stockholm, Migros Museum, Zürich, och Statens Museum for Kunst, Köpenhamn. Centrum i utställningen var det verk som bar utställningens titel. Det är en omfattande installation, ett stort rum fyllt med allehanda ting och material där en person, klädd som en magiker i hög hatt och frack med avklippta ärmar, lever under utställningens öppettider. Han arbetar vid olika arbetsstationer med att tillverka saker ur rummets depå av föremål och material, äter och sover allt efter sin egen rytm.

Den nakna magikern kan ses som en fantastiskt rum från sagans värld där allt kan hända. Många av besökarna förlorade sig i platsen och stannade i timmar. Magikern som arbetar tyst och hängivet utan att tala med besökaren är en gåtfull och karismatisk karaktär som fångar besökarens uppmärksamhet. Verket adresserar besökaren på ett sinnligt plan. Här händer saker som låter, känns och doftar både familjärt och främmande. Tingen och materialen som fyller det stora utställningsrummet från golv till tak är både hemtama och hemska. Men bortom den sinnliga förförelsen iscensätter verket en upplevelse som aktiverar många grundläggande frågor om vad ett konstverk är och gör. Vad är det man erfar? Vem och vad skapar den upplevelsen? Var, i bråten, knåpandet och den ständiga förändringen när saker flyttas och omformas, finns egentligen verket? Vad händer med verket när det uppstår i olika kulturella kontexter med olika material och aktörer? Alla dessa frågor relaterar till översättbarhetens problematik.

Den nakna magikern är i likhet med huvuddelen av Limas verk performativa och processuella. Det föränderliga börjar redan i själva materialen som magikern bearbetar. De insamlas utifrån en mycket heterogen och excentrisk lista som konstnärer gör och ger till utställningsplatsen. Listan varierar något från plats till plats, men inte utifrån en konceptuell doktrin, utan mer utifrån vad konstnärer föreställer sig vara nödvändigt och intressant i den givna situationen. På Bonniers Konsthall kunde allmänheten donera föremål, vi fick även saker från utställningarna i Rio de Janeiro och Zürich, och köpte resten på loppmarknader i Stockholm. Den här metoden ger utställningen delvis olika karaktär på de olika platserna där den visas. Påtagligt är också att de översättningsprocesser som hela tiden tar plats i verket kommer att arbeta på olika sätt beroende på materialen, var verket visas och vilka besökarens utgångspunkter är. När de visas utanför sin specifika lokala kontext hamnar delar av verket vid det översättbaras gränser

genom att det formas så mycket av tydligt platsspecifika lokala omständigheter, såsom platsens ljudbild, luftfuktighet, minnen av materialens ytor, igenkännbarhet hos olika vardagliga objekt. Något som Lima arbetar medvetet med när hon flyttar verk mellan platser genom att addera föremål och modulera installationen.

För mig som sett utställningen på tre platser blev det mycket påtagligt. Det som var främmande och ovanligt i känsla, doft och färg på Casa Franca-Brazil i Rio de Janeiro, kom i Stockholm att blandas med det vardagliga och bekanta i olika lokalt hittade föremål vars material och form var igenkännbar. Det gjorde mig uppmärksam på den vardagliga exotiseringens mekanismer. Hur, till exempel, enkla bruksföremål som är okända för betraktaren läses som typiska för ett sammanhang och laddas med aura. Men också på hur komplex en förflyttning av ett konstverk är om det är sprunget ur specifika lokala förutsättningar. Förutsättningar som ofta inte är konkret gripbara utan flyktigt sensoriska, minnen av känslan av ett materials yta, en doft, ljuset en speciell tid på dagen. I den första versionen av verket var föremålen och materialen inhämtade på plats i Rio. Som besökare var det påtagligt hur Limas användning av okonventionella material och performativa processer utvidgade varseblivningen till fler sinnen och upplevelser än ögats, till lukt, känsel och rörelse. Platsens öppna karaktär, där ljus, luft och ljud utifrån flödade in i lokalen, förstärkte verkets överflöd av sensoriska intryck. Verkets effekt var en sammanflätning av alla dessa sinsemellan skilda intryck, där konstnären inte isolerade och separerade perceptionerna i vad som hör och inte hör till verket. Den här öppenheten underminerar den konstans och avgränsning som vi ofta tar för givet inför ett konstverk.

Konstverk förväntas ha en soliditet över tid och rum, som vi söker säkra genom den konventionella museiarkitekturens jämna ljus oavsett tid på dygnet och kontrollerade luftfuktighet. Lima bryter upp den stabiliteten och låter perceptionen av verket färgas av en mängd olika variabler som hon inte vill eller kan kontrollera. Mellan hennes intention och det som jag som betraktare varseblir rör sig oändliga kedjor av översättningar som korskopplar och kortsluter varandra, varav vilka betraktarna kanske kan avläsa en fraktion av de möjliga meningar som genomfar verket. I de kommande versionerna av *Den nakna magikern* utökar Lima verkets komplexitet och möjliga utsagor genom att installera det på olika sätt och addera föremål och material från olika sammanhang som blandas med det första verket i serien.

Man kommer en bit in i Limas verk genom att följa de konsthistoriska referenserna. Här finns rötterna i den brasilianska konsten från det sena sextioalet med dess emfas på kropp, sinnesutvidgning, masskultur och per-

sonlig och politisk emancipation. Men till stor del rör man sig i en terräng utanför det kodifierade. Ett okänt landskap som inte är språkligt och rationellt gripbart, utan erfars affektivt och sensoriskt. De kräver andra nycklar, en annan kunskap, som utgår från kroppen och de sinnliga erfarenheterna.

I antologin *Översättbarhet* skriver Cecilia Sjöholm tankeväckande om tonen som en dimension av den estetiska perceptionen utanför den språkliga förståelsen. Hon beskriver hur tonandet kommer åt och skapar estetiska upplevelser som är svåra att fånga och återge fonetiskt och som rör sig i det oöversättbaras domän. Aspekter av konstnärliga verk som undandrar sig direkt översättning, men som ändå skapar mening i ett verk.

Kanske måste vi skapa nya begrepp om översättning, begrepp som inte bara handlar om betydelse. Kanske måste vi skapa begrepp som också tar hänsyn till *hur* betydelse förmedlas och hur sinnena agerar. Kanske måste vi i globaliseringens tid diskutera den översättning som äger rum från ett medium till ett annat. Konst, litteratur, film och musik kräver olika typer av översättning. Men de kan också översättas sinsemellan.²

Sjöholm betonar att estetisk översättning är överföringen av sinnlig och affektiv erfarenhet till ett annat språk, ett annat medium eller ett annat uttryck. Översättningen blir en skapande handling som inte handlar om en direkt överföring utan om en kreativ förvandling. Den skapande översättningen gör det möjligt att erfara estetiska verk som annars förblir stumma och oöversättbara. En översättning som måste göras med medvetenhet om att vi aldrig kan nå en direkt överföring, utan att varje skapande översättning är ett prövande, ett försök att hitta en tolkning.

Det är givande att sätta Sjöholms tankar om tonande som en dimension av den estetiska upplevelsen i samtal med Limas konstnärliga metod. Hennes verk rör sig till stor del – men absolut inte bara där – i ett register som agerar i det affektiva och sensoriska. Verkets upplevelser vilar på kroppars närvaro, olika materiella och rumsliga förutsättningar och egenskaper och hur dessa kan aktiveras för att skapa stämningar och att ljuda som toner. Att förstå tonaliteten i *Den nakna magikern* och översätta den till mening kräver ett medskapande. Precis som magikern inte kan dölja några trick i sin frack med avklippta ärmar låter Lima översättningsarbetet ske inför öppen ridå och utgöra en del i verket. Vi rör oss i salen fylld till brädden av bråte och ting, som delvis arrangerats i strukturer och former, och av annat formlöst och skräpigt. Vi följer den nakna magikerns arbete med att bearbeta tingen. Det

² Cecilia Sjöholm, ”Att översätta en ton”, i *Översättbarhet*, 41.

vi upplever kan vi bara delvis ge mening, annat vilar i det oöversättbara, och driver på oss att fortsätta pröva våra tolkningar. Nästa gång vi besöker den nakne magikern har rummet förändrats och han är upptagen av något annat. Verket har förvandlat sig och översättningen börjar om.

Genom att bjuda in medaktörer och publik öppnar Lima verkets gränser. Det har ingen given form utan växer och förändras över tid. Det öppna tillvägagångssättet väcker onekligen frågan var verket är. Det tycks uppstå mellan konstnär, aktör, material, rum, publik och situation och hör inte självklart hemma i *ett* tydligt konstobjekt. På det viset kommer verket egentligen inte att vara helt transparent för någon, inte ens konstnären själv. I stället tycks verket finnas i rummet som en atmosfär. Materialen, aktörerna, platsen och betraktaren skapar tillsammans en särskild stämning som erfars som tolkningsbar och meningsfylld.

Den tyske filosofen Gernot Böhme har i ett flertal texter utvecklat tankar om det atmosfäriska, som ligger nära Cecilia Sjöholms tankar om tonen.³ Upplevelsen av det atmosfäriska, menar Böhme, sker till stor del utanför vårt rationella och språkliga tänkande och hör mer samman med vår kroppsliga varseblivning och det sätt den samspelar med sin omgivning. Böhme placerar det atmosfäriska mellan subjekt och objekt och menar att det uppstår i en interaktion mellan dessa. I linje med Sjöholms förståelse av tonen vill Böhme utvidga vår förståelse av perceptionen av estetiska verk från att ensidigt betona ett sinne, ofta synen, till en mer komplex process där intryck från kroppens olika sinnen sammanflätas. En typ av estetisk upplevelse som – vilket Sjöholm påpekar – befinner sig vid översättbarhetens gräns. Att direkt översätta den sortens erfarenhet är inte möjligt, utan översättningen måste bli en skapande förvandlingsakt där man i ett medvetande om översättningens gränser närmar sig verket.

Böhmes föreställning om det atmosfäriska som en essentiell del i estetisk varseblivning ger också det spatiala, det rum som *omger* både betraktaren och verket, stor betydelse. Omgivningens speciella egenskaper blir vital för att skapa en särskild atmosfär: ljus, ljud, akustik, materialens egenskaper. I en konventionell museiarkitektur försöker man vanligtvis skydda verket från omgivningens påverkan. Till del av konservatoriska orsaker, verket måste skyddas från skadligt ljus, av samma orsak är luftens fuktighet kontrollerad. En annan sida är att vi vill ge konstverket en så neutral bakgrund som möjligt, omgivningens brus stängs ute, ljussättningen varierar inte över dygnet. Allt för att konstverket ska få en så neutral inramning som möjligt utan störande

³ Gernot Böhme, *The Aesthetics of Atmospheres*, red. Jean Paul Thibaud (New York: Routledge, 2016).

intryck. Vi strävar efter en upplevelse där de flesta museibesökare ska få samma erfarenhet, något som också förutsätter att det finns ett optimalt sätt att uppleva konstverket och att det går att återskapa. Konstverk som fungerar inom det institutionella paradigmet rör sig obehindrat i det globala utbytet av konstverk genom olika gallerirum, utan att upplevelsen blir märkbart annorlunda. Men alla konstverk spelar inte på de villkoren och frågan är vad som händer när ett verk placeras i ett nytt sammanhang och under vilka villkor en översättning kan ske. Som Sjöholm understryker i sin text är en förutsättning för den estetiska översättningens ton en kunskap om lokala traditioner, estetiska skolbildningar, sociala och politiska förutsättningar. Översättningen sker alltid från en persons position och specifika erfarenheter. Det finns också skilda förutsättningar på varje plats som verkar i oss genom att vara sinnligt erfarna: ljus, ljud, temperatur, årstider, minnet av olika materials användning och egenskaper. Förutsättningar som mestadels vilar i översättbarhetens skugga.

I ett konstsystem som prioriterar det direkt översättbara och kanske framförallt det flyttbara kommer konst som föds ur det specifikt lokala lätt att marginaliseras. Konstverk som inte lätt låter sig avbildas, som inte restlöst flyter mellan olika mediala plattformar eller framstår som så solida att de kan flyttas från en kulturell kontext till nästa. Här blir ett översättningsarbete som kan höra tonen avgörande för ett möte. Sjöholm skriver övertygande om att vi lever i en tid när vi behöver utveckla en känslighet för tonen. Då kan den skapande översättningen bli en väg för att dela kulturella erfarenheter utan att de först behöver slipas ner och nivelleras. Det är, understryker hon, i det översättningens gränsland som konsten formulerar som vi behöver stämma våra sinnen för att höra tonen. Hon skriver: ”Det är, återigen, i den kulturella och estetiska översättningens gränsland vi finner tonen. Den låter sig inte överföras via språket. Den kräver en hänsyn till ett helt annat slags språklighet. Kanske kan vi delvis komma åt dess betydelse. Men den sinnliga direktheten i tonen låter sig inte överföras till ett annat språk. Den längtar i stället mot nya metamorfoser: i bild, poesi, musik eller andra material.”⁴

⁴ Sjöholm, ”Att översätta en ton”, 41.

Den kusliga Antigone

CHARLOTTA WEIGELT

Antigone, denna den grekiska tragedins kanske mest fascinerande och omdebatterade gestalter: vem är hon egentligen? I *The Antigone Complex: Ethics and the Invention of Feminine Desire* diskuterar Cecilia Sjöholm hur Antigone kommit att bli en symbol för kvinnlighet och kvinnligt begär.¹ Själv vill hon dock betona hur Antigone på olika sätt gäckar våra försök att inringa henne med en entydig bestämning, kort sagt på grund av att hon i sin femininitet är intig. Hon begär död och hör till de döda, med resultatet att alla positiva bestämningar liksom glider av henne. På Freuds berömda fråga ”Vad vill kvinnan?” verkar Antigone helt enkelt svara ”ingenting”.² Därmed är det inte heller okomplicerat att betrakta henne som kvinna, det vill säga i den mån hon hela tiden utmanar de föreställningar om kvinnlighet som man kan tänkas vilja tillskriva henne. I *The Antigone Complex* försöker Cecilia göra båda dessa insikter rättvisa: hon vill ta fasta på att Antigone agerar just som kvinna, men samtidigt visa hur hennes kvinnlighet undandrar sig varje försök till essentialistisk kategorisering, på grund av att hon inom sig här-bärger en grundläggande alteritet, vilken på sätt och vis utgör människans villkor rätt och slätt, men som i den grekiska tragedin framförallt blir synlig i dess kvinnogestalter.

Läst på detta sätt reser *Antigone* en fråga om ursprung och tillhörighet. Om livets sanning, något tillspetsat, är begäret efter döden, efter något som är omöjligt, vad innebär det i så fall för människans möjlighet att höra till ett samhälle och en kultur, och vad säger det om grunden för våra normer och värden? En av de författare som Cecilia vänder sig till i detta sammanhang är Martin Heidegger, som utförligt har diskuterat *Antigone* som en iscensättning av människans kuslighet eller hemlöshet (*Unheimlichkeit*). Heidegger ignorerar dock Antigones könsbestämning, för att i stället betona hur hon förkroppsligar den mänskliga existensens grundvillkor rätt och slätt. Helt centralt i hans tolkning är människans förståelse av sig själv som ”konstfärdig”: hennes erfarenhet av att kunna gripa in i världen och forma den på olika sätt i kraft av sina olika *technai*, konster eller färdigheter. I *Antigone* finner han emellertid en dramatisering av hur all mänsklig förmåga

¹ Cecilia Sjöholm, *The Antigone Complex: Ethics and the Invention of Female Desire* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2004).

² Se Sjöholm, *The Antigone Complex*, 86.

och makt i slutändan är dömd att komma till korta i mötet med för henne övermäktiga krafter, naturen och döden. Vi är sedan länge vana att förknippa konst och list med mannen, och natur och passivitet med kvinnan; och Hegel befäste denna dikotomi just med avseende på *Antigone*, när han läste tragedin som en konflikt mellan man och stat, å ena sidan, och kvinna och familj, å andra sidan. I anslutning till *The Antigone Complex* och Heideggers tolkning av *Antigone* vill jag här utveckla några korta reflektioner i frågan om hur vi ska förstå den tragiska konflikten i detta verk. Med avstamp i Hegels uppdelning mellan manligt och kvinnligt beteende i den grekiska tragedin ska jag göra några nedslag i de olika könsöverskridanden som sker i *Antigone*, i syfte att lyfta fram rörligheten hos dramats gestalter, också vad gäller deras könsroller. Det är knappast oväsentligt att Antigone är kvinna, men den intighet som vidhäftar henne inskränker sig inte till en negation av det kvinnliga utan av det mänskliga generellt. Som sådan är hon unik som tragisk gestalt.

Antigone kretsar i största korthet kring Antigones beslut att begrava sin bror, Polyneikes, som dött i strid mot sin bror Eteokles, rörande makten över Thebe, den stad som tidigare regerades av kung Oidipus, far till alla dessa barn. Dramat är alltså i allra högsta grad en familjetragedi; och även Thebes nuvarande härskare, Kreon, är en i familjen, då han är bror till Oidipus maka, den numera döda Iokaste. I Hegels tolkning av dramat är det dock Antigone som hör till familjen och den privata sfären, medan Kreon, som förvägrar Polyneikes begravning eftersom denne har angripit Thebe och är en fiende till staden, hör till den politiska och offentliga sfären.³ Tar man fasta på handlingen, så som den här beskrivits, är det helt uppenbart att Hegel i någon mening har rätt. Medan Kreon förklarar att han betraktar den som en nolla, *oudamos*, som anser en vän eller en kär, *filos*, viktigare än staden (182–83), hänvisar Antigone till blodsbanden med brodern för att rättfärdiga sin gärning. Hos honom och de döda ska hon ligga för evigt, ”en kär med en kär” (*filē ... filou meta*, 73), och struntar fullkomligt i vad detta innebär för lag och ordning i Thebe. Stadens lagar är ju stiftade av människor, inte gudar (450–470). I Hegels ögon är detta också en motsättning mellan det universella och det partikulära, vilket stämmer i så motto att Antigone i hög grad utgår från sig själv och sitt band till sin bror: hon är född till kärlek, inte till hat, förklarar hon (523), och därför kan hon inte erkänna Kreons princip att man måste skilja mellan den som är vän och den som är fiende till staden. Antigone vill

³ Se G.W.F. Hegel, *Andens fenomenologi*, sv. övers. Brian Manning Delaney och Sven-Olov Wallenstein (Stockholm: Thales, 2008), kap. VI. A.b.

således inte göra någon skillnad mellan sina bröder, och i den meningen är hon också universell i sin syftning.

Som Cecilia påpekar överkorsas dock denna könsuppdelning vid återkommande tillfällen. Karaktärernas könsidentitet ligger alltså inte så mycket i att de agerar enligt en given mall utan att den tragiska konflikten aktiveras när kvinnor och män bryter med etablerade normer knutna till deras respektive kön. Själv framhäver Cecilia bland annat hur Kreon gråter ”som en kvinna”, när hans son, Haimon, tar livet av sig efter att Antigone, hans trolovade, har dött, och hon uppmärksammar också att Kreon anmärker till Antigone att om hon skulle undkomma straff för att ha begravt sin bror så är det hon, snarare än han, som är en man, vilket han naturligtvis inte kan tåla.⁴ Även Antigones syster, Ismene, är inne på samma spår. När Antigone berättar om sina planer för Ismene, ber denne Antigone besinna att de är kvinnor och att det inte är deras sak att sätta sig upp mot makten (49–68). Hon vill förvisso inte alls missakta gudarna; men, säger hon, hon föddes oförmögen att agera mot stadens medborgare (78–79). Hennes natur är med andra ord att lyda lagen, även när det innebär att hon måste försaka sin familj.

I stället för att utgå från att det finns etablerade och fasta könsroller i det attiska dramat, synes det mig värt att pröva tanken att dessa är i färd med att utmanas och förskjutas, i takt med att samhället förändras. Det attiska dramat kan med fördel läsas som en dramatisering av samhällsbyggets förutsättningar och konflikter, där man står inför uppgiften att skapa en ”modern” medborgarstat, vilket kräver att man lämnar bakom sig en mer primitiv ordning, vars bas och primära enhet varit just familjen eller klanen och blodsbanden, men också kriget. Denna ordning är partikulär i den meningen att det inte är samma regler som gäller för alla, utan man behandlar familj och vänner på ett sätt och främlingar och fiender på ett annat.⁵ Aischylos *Orestien* är den tragedi som mest uppenbart är ägnad åt att åskådliggöra denna övergång från en äldre till en nyare samhällsordning. Den första delen i *Orestien*, *Agamemnon*, tar avstamp i Agamemnons hemkomst från kriget i Troja för att därefter skildra den kedja av mord som hans hemkomst utlöser,

⁴ Sjöholm, *The Antigone Complex*, 72 respektive 48. Kreon anklagar Antigone för att bete sig som en man i Sofokles, *Antigone* i *De grekiska tragedierna*, övers. Björn Collinder (Stockholm: Vertigo, 2002), 484–485.

⁵ Platon tar upp denna moral i första boken av *Staten*, och den bildar en negativ utgångspunkt för dialogens diskussion av vad för slags medborgare som är önskvärda i den s.k. idealstaten.

på grund av att Agamemnon offrat sin dotter Ifigenia för krigets skull;⁶ och i sista delen, *Eumeniderna*, kliver Athena in och lyckas sätta stopp på blodshämnden och etablera den så kallade Areopagen, en domstol bestående av en folkförsamling som tillsammans kommer överens om vilka lagar som ska gälla i staden. Mänsklig lag och överenskommelse vinner alltså så småningom över förbannelser och hämnd. En vändpunkt i sammanhanget är när Athena, som egentligen håller på Orestes, inser att hon tar hans parti på grund av att hon själv saknar en mamma.⁷ Hon förmår alltså höja sig över sina egna omedelbara primitiva lojaliteter och fatta ett beslut, nämligen att överlämna avgörandet till folket, utifrån en vidare horisont, med sikte på samhällets bästa. Med hjälp av en gudinna lyckas det till slut människan att upphöra vara ett offer för naturens och ödets krafter, för att i stället, som det tycks, bli kapabel att ta makten över sin egen och samhällets välgång.

Även Oidipussagan, där *Antigone* ingår, slutar på sätt och vis i politisk triumf, vilket vi ska återkomma till på slutet. Men låt oss nu ta en titt på Kreons gestalt, med ovanstående perspektiv i minnet. I den mån även *Antigone* dramatiserar en konflikt som hemsöker ett samhälle i förändring, är det ganska uppenbart Kreon som står för det nya. Han är ett nytt slags man och ledare, som inte längre kan nöja sig med att vara en krigare, i första hand lojal mot den egna hären och klanen, utan hans uppgift är att ta ansvar för hela samhället. Det är precis vad han gör när han gentemot Antigone tar lagen i försvar. Vad han inte förmår se är emellertid att hans egna familjeband står i vägen. I sin roll som statsman är Kreon samtidigt indragen i djupt komplicerade relationer. När han straffar Antigone med döden tar han ju samtidigt livet av sin egen systerdotter, som dessutom är trolovad med hans son, Haimon. När han talar till Haimon framhäver Kreon att sonens uppgift bara är att lyda: ”du må hysa sådan håg att allt får stå tillbaka för din faders råd. För den skull är det som man ber till gudarna om att få ha omkring sig barn som lyder en”.⁸ Här talar han som en far, inte som en upplyst statsman; och när han driver Antigone i döden ser han till att släktens ”smitta” och fördärv, *atē*, fortsätter. Hans handling är alltså inte renodlat politisk. Vi kan också notera att Kreons föregångare på Thebes tron, Oidipus, i *Kung Oidipus* gör allt för att vara en klok ledare över Thebe: när smittan drabbar staden tar han självklart på sig ansvaret för att gå till botten med saken, bara för att upptäcka

⁶ Agamemnon dödas därför av sin hustru Klytaimestra med hjälp av Agamemnons kusin, Aigisthos, varpå Agamemnons son, Orestes, med bistånd av sin syster Elektra, hämnas fadern och mördar Klytaimestra och Aigisthos.

⁷ Aischylos, *Eumeniderna*, 734–743.

⁸ Sofokles, *Antigone*, 639–642.

att smittan är han själv, på grund av att han ovetandes har dödat sin far och gift sig med sin mor. I den mån man kan generalisera förefaller det alltså som att männen har en naiv tilltro till politikens möjligheter, och i vidare mening till mänsklig skaparkraft, och därför faller de i slutändan offer för naturens krafter. Vi kan därför inte utan vidare identifiera den gamla, ”naturliga” och primitiva ordningen med det kvinnliga.

Den motsättning som här har beskrivits som mellan familj, blodsband och natur å ena sidan och stat, mänsklig lag och överenskommelse å andra sidan, kan också beskrivas som en konflikt mellan natur, *fysis*, och konst, *technē*. Därmed har vi kommit in på Heideggers läsning av *Antigone*. I föreläsningsserien *Einführung in die Metaphysik* ägnar sig Heidegger en hel del åt den berömda strof i *Antigone* där kören uttalar sig om människans villkor, och som inleds med orden ”Mycket är mäktigt [*polla ta deina*] – ingenting finns mer mäktigt än människan” (332–333). Kören övergår sedan till att lägga ut innebörden av människans mäktighet, nämligen att hon på olika sätt förmår betvinga naturen. Till och med Gaia, ”ypperst bland gudinnor evig och aldrig försinande, ristar hon år efter år med de färande bilarna” (337–340). Men denna sin handlingskraft eller förmåga till ingripande i världen (*technē*, 366) kan hon använda för såväl onda som ädla syften, anmärker kören (367). *Technē* medger alltså en viss frihet. Men det finns en sak som hon aldrig kan undkomma, påpekar kören, nämligen Hades, döden (361–362).

Att människan är *deinos* återger Heidegger med att hon är *unheimlich*, ”kuslig”, eller mer ordagrant ”hemlös”. *Deinos* har en betydelse av ”skräckinjagande”, ”imponerande” och också ”skicklig”, men Heideggers poäng är att denna förmåga, människans mäktighet, i en mening är grundlös. Mer precist utgör den en respons på en belägenhet hon inte själv råder över:

Det varande i sin helhet är såsom härskande det överväldigande, *deinon* i primär mening. Människan är dock *deinon* dels försåvitt hon förblir utsatt för detta överväldigande, eftersom hon nämligen väsentligen hör till varat. Människan är emellertid *deinon* även på grund av att hon är den våld-samma i den angivna meningen. [Hon samlar det rådande och låter det komma in i det uppenbara.]⁹

⁹ Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, *Gesamtausgabe* vol. 40 (Frankfurt am Main: Klostermann, 1983), 159/115.

Mer precis är människan kuslig och hemlös för att det utmärker henne att överträda gränsen för det hon hör hemma inom, och i riktning mot det överväldigande. Detta, fortsätter Heidegger, är helt enkelt den grekiska definitionen av människan.¹⁰ Detta kan delvis ses som en beskrivning av människans transcendens, det vill säga av det faktum att hon hela tiden förhåller sig till sådant som inte är hon själv, men det har också en etisk och politisk betydelse. Både Kreon och Antigone går ju över gränsen för vad som tillkommer dem. Det givna eller det överväldigande är då naturen, inte bara i meningen av etablerade könsroller och familjerelationer utan också i form av ett öde, en förbannelse som vilar över hela Labdakos ätt. När Kreon och Antigone agerar, försöker de, och kanske mest uppenbart Kreon, på olika sätt ta makt över denna natur i kraft av sin förmåga eller *technē*, men förgäves.

Utgångsläget är alltså att den hittillsvarande grunden för samhället, familjen och blodsbanden, inte fungerar, inte ens som ett sammanhållande kitt. Antigone må gå i döden för sin bror, men därigenom sviker hon Kreon, sin morbror, även han en familjemedlem. I princip alla konflikter i den grekiska tragedin råder också mellan familjemedlemmar. Men vad ska då den nya grunden för samhället vara; vad skulle kunna binda samman människor av vitt skilda slag till en större gemenskap än familjen? Kreons svar är att detta ska vara lagar och mänskliga överenskommelser, vilka alltså inte är naturliga utan i någon mening konstruerade. De är med andra ord just ett resultat av *technē*, som utgör en förmåga att producera något som inte redan finns.

Men att människan är ”konstfärdig” är för Heidegger aldrig ett objektivt faktum, utan en implicit självförståelse som finns hos henne före varje filosofisk utläggning. Och här kan han vända sig till bland annat just det grekiska dramat för att få belägg för sin uppfattning, som vi såg ovan, apropå anmärkningen om den grekiska definitionen av människan. I denna självförståelse finns såväl sanning som osanning: ”Kapabel till fantastiska påfund förlorar sig människan i de bilder som frambringas av hennes egna förmågor”.¹¹ Försåvitt människan inte ser förutsättningarna för sitt ingripande i världen, kan hon förledas att tro att det är hon som råder över den senares betydelse, att hon är alltings mått, som Protagoras uttryckte det. Formulerat i mer moderna termer kan den ”tekniska” erfarenheten av att kunna åstadkomma olika ting få människan att tro att världen rätt och slätt är hennes konstruktion. För att rätt förstå vad som ligger i botten på *technē* kan vi inte bara gå med i det kausala perspektiv som det inbjuder till. I stället

¹⁰ Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, 160/116.

¹¹ Sjöholm, *The Antigone Complex*, 69.

måste vi vända blicken mot hur den ontologiska grunderfarenhet som beledsagar mänsklig handling och produktion inbegriper ett världsöppnande som den själv inte har lagt grunden till. Just detta är alltså människans kuslighet eller hemlöshet: hon är inte världens producent. Den hybris som är kännetecknande för tragedin innebär emellertid att man i någon mening sätter sig själv som en sådan.

Som redan har nämnts ser inte Heidegger motsättningen mellan natur och konst som kodad i kvinnligt och manligt, utan människan generellt präglas av sin kamp mot en natur som i sista hand drar det längsta strået. I *The Antigone Complex* finns en tendens att föra *technē* till – en viss föreställning om – det manliga,¹² även om det är med förbehåll, men i Heideggers tolkning står *technē* för en grunderfarenhet som inte kan likställas med manlig handlingskraft. Det är värt att notera att när kören pratar om människans mäktighet, sker detta i respons på upptäckten av att någon begravt Polyneikes. Efter att ha sagt att den som besitter *technē* kan använda denna för såväl goda som onda syften, anmärker kören: ”Men vördar han landets lag och gudars edfästa rätt, hedrar han staden – skam åt den som orätt gör i fräckt och lagvidrigt trots” (368–371). Det som är översatt som ”skam” är *apolis*, egentligen ”utan stad”. Så går det för den som inte hedrar lagen, och det verkar onekligen syfta på Antigone, även om det kanske än så länge är oklart för kören hur de ska bedöma begravandet av Polyneikes, huruvida detta är orätt eller ej.

När Antigone begraver Polyneikes gör hon bruk av sin förmåga att åstadkomma skillnad i världen, helt i paritet med hur Kreon agerar för att upprätthålla lag och ordning. Båda går de över gränsen, och båda får de sota för det. I det hänseendet finns det ingen skillnad mellan kvinnligt och manligt. Men till skillnad från Kreon vill Antigone dö: ”min själ har dött för länge se'n” (559–560), säger hon till Ismene. Jag finner det lite svårsmält att Antigones agerande bara skulle vara orsakat av hennes begär, medan det inte skulle ha något syfte.¹³ En handling som bara har orsaker och inga skäl är ingen handling utan en naturprocess, som exempelvis en instinktiv reaktion eller reflex. Antigone handlar som hon gör för att göra rätt mot de döda i allmänhet och mot sin bror i synnerhet, och i det hänseendet finns det ett tydligt ändamål för hennes gärning. Dock är detta ändamål av ett speciellt slag, eftersom det inte bara innebär Antigones egen undergång utan dessutom är helt betydelselöst för de levande, i den meningen att det inte

¹² Sjöholm, *The Antigone Complex*, 72.

¹³ Sjöholm, *The Antigone Complex*, 125.

syftar till något gott för dem. Därmed, kanske man säga, pekar Antigone mot det grundlösa och kusliga i allt mänskligt engagemang, nämligen när hon upphäver eller visar på intigheten i sitt eget agerande. Hon må visa prov på gränslöshet och hybris, men hon lider inte samma brist på självinsikt som Kreon gör. Hon går medvetet mot undergången, medan han blir överraskad och bestört när den kommer.

Därmed följer Antigone emellertid i ganska hög grad sin far i spåren. I *Oidipus i Kolonos* söker den åldrade och blinde Oidipus en plats där han kan dö, bistådd av sina döttrar, och han försäkrar Kolonos härskare, Theseus, att Aten (som Kolonos tillhör) kommer att bli framgångsrikt om denne bara låter Oidipus dö inom sitt rikes gränser, vilket Theseus går med på. Precis som Antigone begär alltså Oidipus döden, men det han ser framför sig är inte så mycket en samvaro med de döda utan en framtid där det sjuka Thebe har besegrats av det mer progressiva Aten. Det är något speciellt med denna familj: den är politiskt hopplös, mildt sagt, och både far och dotter inser så småningom just detta. Men medan Oidipus även i sin död på sätt och vis förblir engagerad i livet och bunden till vissa politiska värden, är Antigone helt och hållet bunden till döden. Hon är, som det heter i *The Antigone Complex*, ”besmittad av någon som redan är död”, och därför är hon, mer än någon annan tragisk gestalt, såväl kvinna som man, ett förkroppsligande av människans kuslighet.¹⁴

¹⁴ Sjöholm, *The Antigone Complex*, 71.

His Mistress's Voice

MLADEN DOLAR

At the dawn of the history of philosophy there is Thales, its founding father. According to Diogenes Laërtius, the great ancient historian of ancient philosophy, Thales famously “used to say there were three blessings for which he was grateful to Fortune: ‘first, that I was born a human being and not one of the brutes; next, that I was born a man and not a woman; thirdly, a Greek and not a barbarian.’” (I, 33).¹ This is a quote that should be learned by heart during the first lessons in philosophy, and then constantly remembered. Thales is crystal clear: what qualifies the position of the philosopher, philosophy’s inaugural subject of enunciation, is a triple division: human/beast, man/woman, Greek/barbarian. The subject of philosophy is human, male and Greek, and on the other side of the divide there are animals, women and barbarians. There is ‘we’, and there are the others. If we are to reach the proper terrain of philosophy and enable the access to *logos* one has to perform a triple exclusion from the very outset. The way to *logos* is paved by exclusion, and all the achievements of philosophy – call them universality, *logos*, *nous*/reason, concept, idea, episteme – have to be measured against the weight of this exclusion, against these creatures that haunt philosophy from its inception to the present day. They appear as the other of *logos*: animals because ‘by definition’ they don’t possess the gift of speech; barbarians because ‘by etymology’ they speak an incomprehensible tongue (“**barbar-* echoic of unintelligible speech of foreigners”, as the dictionary suggests, also “stammering”, “babbling”); and women (but this is extrapolation and surmise), by their incapacity to use *logos* properly, by using it in vain, misusing it, presenting a mere appearance of *logos*, a mimicry of *logos*, or a *logos* running wild. Or, in a further extension, they may stand for the part recalcitrant to integration into the universal. – One had to wait some millennia, till the 20th century, for the invention of technical terms for these exclusions: in chronological order (although dictionaries don’t quite agree), racism was first used in 1928 (preceded by racialism), sexism in 1968 (probably coined in 1965), speciesism in 1975 (often abridged into speciesm). These are very recent names for the oldest of predicaments – but this recent naming, with

¹ Diogenes Laërtius, *Complete Works of Diogenes Laërtius*, trans. R.D. Hicks (Hastings: Delphi Classics, 2015), 28. The saying was later also attributed to Socrates, but it seems to originate from Thales.

its tendency to categorization and classification, may also cause some unease. Despite the laudable and necessary purpose there is something at stake that perhaps cannot be quite dealt with by more ‘isms’.

Thales’s statement is blunt, but there is some virtue to this bluntness: it’s not only that it states the exclusion frankly, openly and without evasions; there is also some bemusement in it, it doesn’t simply claim the superiority of human-male-Greek, but also acknowledges the contingency of it, the contingency of birth, the contingency of good or bad fortune that has allotted one’s placement and destiny in an inscrutable manner. There is an acknowledgment that one is not simply entitled to such good favor, one has to be grateful for it and pay due respects to the inscrutable deities of fortune, who might have thrown the dice otherwise. One can even discern a touch of irony in it, which, if ever so lightly, affects the foundations of philosophy, making *logos* dependent on social position and birth.

If this exclusion qualifies *logos*, does it mean that it disqualifies it? It would be easy if one could discard *logos* as an inherently sexist, racist, speciesist enterprise, which in some aspects it no doubt is. But there is no way that one could simply disentangle the bad part from the good part. If one has to constantly keep in mind the exclusion, the suppression, one must on the other hand hold on to the magnificent powers of *logos* and ultimately use its universality as an implement that can counteract its originary suppression, even though it was initially conditioned by it. The paradox is that there is ultimately no other weapon to confront the constitutive bias of *logos* but the resources of *logos* itself, and that we have to deal, at all times, with the vicissitudes of a split *logos*. But this is a theme for another paper.²

Let me now pursue the line that interests me here and focus on what appears as the simultaneous exclusion and enthroning of women (or rather the exclusion of women and the enthroning of The Woman). Maybe the two form a strange pattern that presides over the birth of philosophy. If women are put into this strange position of exclusion at the beginning of philosophy, how is it then that a century later the first proper philosophical statement has to be put into the mouth of a woman?

By the first philosophical statement I mean, of course, the opening of Parmenides’s great poem, no doubt the inaugurating text of philosophy proper, or its second inception, where philosophy, after the astounding and

² I have tried to deal with some complexities of this in a text which has been so far published only in Danish: Mladen Dolar, “Filosofien og kønforskellen – Fra Thales til Heidegger”, in *Køn, filosofi og psykoanalyse*, trans. Bjarke Skærlund Risager, ed. Brian Benjamin Hansen and Rasmus Ugilt (Aarhus: Philosophia, 2016), 144–168.

multifaceted naturalists, Pythagoras etc., entered into the domain of pure abstraction, indeed of 'being qua being' that would subsequently shape its fate. Parmenides was the one to propose the first two great philosophical theses, namely that being is and cannot not be, and that non-being is not and has to be expelled from the true discourse. The two philosophical theses entail a stark choice, nothing less than the spectacular division into being and non-being. I will leave aside the massive scholarship surrounding these couple of pages, and briefly pursue only the question of how these theses are presented. Let me make three points.

First, it is not Parmenides who makes the great philosophical pronouncements, he has to use a rhetorical stratagem of *prosopopoeia*, he has to put them into the mouth of another, he has to stage them, introduce them with a theatrical coup, which is as resplendent as they come. He starts by evoking the image of himself in a carriage drawn by mares, with maidens guiding the chariot to the abode of the goddess.

My carriage was drawn by the mares which carry me to the limit / Of my heart's desire; [...] maidens were guiding my way. [...] Thanks to the haste with which the maiden-daughters of the Sun / Drove the carriage, having left the abode of the night and entered the light.³

They carry him to the gates where night and day meet, guarded by the vengeful Lady Justice that the maidens have to cunningly persuade to open the gate. And then there is finally the destination of this initiatory journey, the goddess. One thing to be marked, the journey involves only women, the maidens, the divine Lady Justice, the unnamed goddess at the terminus, and to start with, well, the mares. The male philosopher is guided by females on this philosophical journey to the source of wisdom in the shape of the goddess who welcomes him.

The goddess received me kindly. Taking in her hand my right hand / She spoke and addressed me with these words: 'Young man, / You have reached my abode as the companion of immortal charioteers / And of the mares which carry you. You are welcome.' (57)

³ Robin Waterfield, ed., *The First Philosophers. The Presocratics and the Sophists*, trans. Robin Waterfield (Oxford: Oxford University Press, 2000), 56–57. For an excellent commented translation and overview of scholarship cf. Parménide, *Sur la nature ou sur l'étant*, trans. and ed. Barbara Cassin (Paris: Seuil, 1998).

All these lengthy preparations, this *mise-en-scène*, in order to finally arrive to the inaugural theses of philosophy, stated by the goddess, who has acquired the proper status precisely by this protracted introduction and staging.

Come then, I will tell you – and do you for your part listen to my tale / And pass it on – of those ways of seeking which alone can be thought of. / There is the way *that it is and it cannot not be*: / This is the path of Trust, for Truth attends to it. / Then there is the way *that it is not and that it must not be*: / This, as I show you, is an altogether misguided route. / For you may not know what-is-not ... / Nor may you tell of it. (58)

The first grand guidelines of philosophy cannot be enunciated by Parmenides alone, relying on his own human resources of reasoning, they are delivered by the goddess as an otherworldly revelation, endowed with and supported by divine authority. What interests me is why one has to use the prosopopoeia, why one has to make speak the goddess so that the philosophical propositions can gain authority beyond the power of human speech alone, beyond the power of reason, although they are supported by an independent argument. Parmenides must lend his voice to the deity in order to reach the stature of a philosopher. If philosophy, according to the common narrative, established itself by its departure from the myth, *logos* cutting its umbilical cord with *mythos*, then there is the paradox that the first propositions are pronounced precisely by a mythical voice, a prosopopoeia of myth, as it were, as if the myth were to say: “I, the myth, tell you that *logos* is the right route to follow, I personally guarantee its truth.” This is, quite literally, the umbilical cord of philosophy, the last straw connecting the two, *mythos* and *logos*, and the symptom of the impossibility of a clean cut between the two. One has to lend one’s voice, engage in a prosopopoeia as the inner staging of philosophy, engage in ventriloquism, as it were, impersonate the goddess and thus open another scene within one’s speech, in order to arrive at the authority of speech that inaugurates philosophy. The theatrical moment pertains first to the spectacular overture, and then to the speech which redoubles itself, with the split into the speaker and the actor, and it is the actor who tells the truth, not the speaker who was but its puppeteer. And if the point of the first philosophical theses is an inaugural decision that has to be made, at the threshold of night and day and of being and non-being (if, as Badiou put it, “the essential thing is the character of decision and not the doctrine of

being”),⁴ then the decision is tellingly (and conveniently?) shifted on the shoulders of the goddess.

Second point. There is the inaugural assertion of being, as what cannot not be, and only this can pave the way to truth, but this assertion, coming first, is nevertheless the first part of an alternative, thus already pronounced against the backdrop of the second part. It is not simply an assertion of the evidence of being in its clarity, there is an inkling of the defense against a threat, a pervasive and insidious threat of a void that might engulf us, the non-being that lurks as an unfathomable menace, or a lure, so we must hasten to hold on to being before it might get us. Being is posited as an object of choice and decision, at the crossroads, against the backdrop of the black pit of non-being. There is an element of haste, or, as in Lacan's take on logical time and its anticipated assertion of certainty,⁵ of asserting being before the other alternative might prevail. It is as if one asserts being, one makes the decision and the choice, at the point when one is put against the wall, under threat, in a state of emergency, so to speak, with the non-being looming large. But if one considers the other alternative, the other path at this crossroads, that of non-being, it is actually presented as an empty threat, a painted devil, for neither can it be nor can one know it nor can one say anything about it – so why the panic? The other choice, on the face of it, seems so implausible, logically and epistemologically untenable, that one can't imagine why anyone would be tempted by it or feel threatened. The path of non-being is the path that one cannot possibly adopt and therefore one must not adopt it ('it must not be') – but why the prohibition since one cannot conceivably adopt it at all? Why prohibit something impossible? The tacit presupposition of the first statement, its implicit assumption, is that it is made to counteract a possible catastrophe, to abjure the void, to exorcize the non-being, which is already too close. But where does it come from? If *logos* is the mother-tongue of philosophy, then one can surmise that this mother-tongue is treacherous since it has the paradoxical capacity to name what is not, and thus to conjure up the specters of non-being, of absence, of nothing, the specters that induce the belief that they might be something when in fact they are not, so one has to assert being against the very capacity of *logos* to induce negativity and non-being. Thus, in this light, by presenting being as a matter of choice and decision there is a disavowed primacy of non-being and negativity, as the lure

⁴ Alain Badiou, *Parménide* (Paris: Fayard, 2014), 67.

⁵ Jacques Lacan, "Logical Time and the Assertion of Anticipated Certainty," in *Écrits*, trans. Bruce Fink (New York: W. W. Norton, 2006), 161–175.

and the threat, lurking behind any talk about being, part and parcel with its *logos*.

Third point. There is not merely the prosopopoeia, speaking with the voice of another, there is not merely outsourcing one's own voice to the deity, the mythical instance to vouchsafe the authority of philosophical discourse, there is also the strange fact that this is a goddess, a woman. Or should one rather say The Woman? In ventriloquizing the goddess there is the double gesture of appropriating her authority while humbly yielding one's own authority to a divine instance, giving it to the Other under whose auspices one places oneself in order to obtain authority. And the Other, in this initiating gesture, can be best presented by, or can only figure as The Woman. We started with the initial Thales's gesture of excluding women from the discourse of philosophy at its inception, but here we have another gesture that one may read in counterpoint to this, or complementary to it, of enthroning The Woman as divinity, the guarantee of philosophical enterprise, the support of the decision to be made. The Woman, now placed in the position of exception, stands as if in counterbalance to exclusion. And if we keep in mind the second point, the pervasive negativity, then one could say that it takes The Woman to counteract and to exorcize this negativity threatening to engulf us; *logos* can't quite do it on its own. The assertion of being is thus strangely placed between the feminine exclusion and 'the feminine exception', put into the place of the highest authority. The exception condenses on the one hand the mythos against which *logos* has to assert itself, and on the other The Woman, a counterpart to the exclusion of femininity, the adulation. – In the Greek philosophical imaginary, Parmenides's goddess is no oddity, there is the massive fact that the goddess Athena (the virgin goddess) was put into the position of the patroness of philosophy, its emblem, its figurehead, its champion.⁶ (And the excluded animality, I can add in brackets, strangely reappeared in the guise of the owl, but this would again demand another paper.)⁷

I will conclude with another paramount case, the most notorious of all. When in *Symposium* it's Socrates's turn to deliver his speech in praise of love, he doesn't want to speak in his own voice, he lends his voice to Diotima, the

⁶ Further afield, there is something of the same gesture in placing the woman as the emblem of justice, while all justice is carried out and dispensed by men. Or the feminine figureheads of both virtues and sins in Christianity.

⁷ Cf. Mladen Dolar, "The Owl of Minerva from Dusk till Dawn, or, Two Shades of Grey", *Filozofija i društvo*, vol. 26/4 (2015): 875–890.

woman who has taught him everything he knew about love – and famously, Socrates, who proclaimed so many times that all he knows is that he knows nothing, nevertheless proclaimed just once, earlier in *Symposium*, that the one thing he does know something about is love (“... the only thing I understand is the art of love ...” 177e)⁸ Yet, in order to speak with the proper authority about the only thing he is the expert on, he has to lend his voice to this woman, not quite the goddess but the priestess, with the privileged relationship to divinity and the sacred, and furthermore, since the topic is love, she occupies a special position of the supposed privileged relationship to *jouissance*, to another kind of enjoyment.⁹ She is the subject supposed to know about enjoyment, about the link of Eros and philosophy, she is the one who spells out the very core of Plato’s doctrine, its most famous declaration, but as the source of authority she has to be the Other in relation to the male *logos*. She has to be in the position of exception in order for *logos* to be operative and to take hold. As for exclusion, *Symposium* offers its miniature staging, for when men decide to devote the evening to the speeches on love, they first dispense with the flute-girl: “Let her play for herself, or, if she prefers, for the women in the house.” (176e) The excluded femininity as if returns, with a vengeance, in the guise of Diotima.

But this is not quite the occasion for rejoicing and celebrating Plato’s feminism (and there has been no lack of heated feminist discussion about it).¹⁰ We may well ask whether this Other Woman may not have all the makings of a male fantasy. My reading is that her lineage stretches back to the goddess of Parmenides, in both cases we need a woman, The Woman, with transcendent (one is tempted to say transcendental) status in order to found the male *logos* and its discourse. It’s a woman who has to proclaim the foundational words of *logos*, she is the exception for *logos* to be the rule. Maybe the foundational myth of *logos* (in its universal validity for all) is to be spelled out like this: *The Woman exists*, she knows about the Other of *logos*,

⁸ Plato, “Symposium”, trans. Alexander Nehamas and Paul Woodruff, in *Complete Works*, ed. John M. Cooper (Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing, 1997), 457–505.

⁹ Mark the ambiguity of my title, ‘mistress’ not being just the feminine form of ‘master’ but inevitably involves the quick slide to sexual connotations.

¹⁰ Cf. Luce Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*, trans. Carolyn Burk and Gillian C. Gill (Ithaca: Cornell University Press, 1993); Julia Kristeva, *Tales of Love*, trans. L. S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1987); Miglena Nikolchina, *Matricide in Language* (New York: Other Press, 2004), 96–116; etc. The list is long.

of things divine and things pertaining to *jouissance* that are constitutive of *logos*, in the same gesture excluded and enthroned as exception.¹¹

There is a larger question in all this of the philosophical uses of prosopoeia as a rhetorical and theatrical device, involving a strange kind of ventriloquism. Prosopoeia entails lending one's voice to another, or borrowing one's voice from another, outsourcing one's voice in order to be able to speak at all in one's own voice – but can one ever? Why does philosophy need ventriloquism as a theatrical coup? This larger question spells here into a more particular angle that markedly haunts the origins of philosophy, namely why does this need to be a voice of a woman. No doubt there is the appropriation of the woman's voice, and one could say that one only makes her speak in order to silence her. But why does the male *logos* need it in the first place? Why the woman to endow it with authority? Why the specter of The Woman?

Finally, my contention is that Lacan's notorious dictum that *The Woman doesn't exist* aims precisely at undoing this knot of exclusion and adulation/exception that has haunted *logos* since its inception, and can offer another prospect in the fatefully troubled history of relations between philosophy and femininity, the perspective of another discourse.

¹¹ One can recall that this is clearly in line with Lacan's formulas of sexuation: the exception which institutes universality and totality is precisely on the male side of these formulas. One can further recall Lacan's adage that 'The Woman is one of the names of the Father'. Cf. Jacques Lacan, *Encore*, ed. J.-A. Miller (Paris: Seuil, 1975), 73–82. Here is not the place for a more technical exegesis.

The Perfect Brainstorm

BIGERT & BERGSTRÖM

To Cecilia Sjöholm: *The Perfect Brainstorm*, Bigert & Bergström 2020. Photo: Jean-Baptiste Béranger.





Medverkande

ANNA-KARIN PALM är författare och kulturskribent.

ARIS FIORETOS är författare och professor i estetik vid Södertörns högskola.

BIGERT & BERGSTRÖM är en konstnärduo som består av Mats Bigert och Lars Bergström.

CARIN FRANZÉN är professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet.

CECILIA ROOS är dansare, vicerektor för forskning samt professor i konstnärliga praktiker vid Stockholms konstnärliga högskola.

CHARLOTTA WEIGELT är professor i filosofi vid Södertörns högskola.

CHARLOTTE BYDLER är professor i konstvetenskap vid Södertörns högskola.

CHRISTOPH MENKE is Professor of Philosophy at the Goethe Universität in Frankfurt am Main.

CLAUDIA LINDÉN är professor i litteraturvetenskap vid Södertörns högskola.

CRISTINA CAPRIOLI är dansare och grundare av organisationen CCAP.

DAN KARLHOLM är professor i konstvetenskap vid Södertörns högskola.

ERIK WALLRUP är docent i musikvetenskap och lektor i estetik vid Södertörns Högskola.

HANS RUIN är professor i filosofi vid Södertörns högskola.

HELENE SCHMITZ är konstfotograf.

HERMAN WESTERINK is Associate Professor of Philosophy of Religion and Intercultural Philosophy at the Center for Contemporary European Philosophy at the University Nijmegen.

JAKOB STABERG är docent i litteraturvetenskap, psykoanalytiker (IPA) och lektor i estetik vid Södertörns högskola.

JULIA KRISTEVA is a writer, psychoanalyst and Professor Emeritus at the University of Paris Diderot-Paris 7.

MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK är professor i filosofi vid Södertörns högskola.

MLADEN DOLAR is Professor and Senior Research Fellow at the Department of Philosophy at the University of Ljubljana.

MÅRTEN SNICKARE är professor i konstvetenskap vid Stockholms universitet och föreståndare för Accelerator.

NINA KATCHADOURIAN is a conceptual and interdisciplinary artist.

NINA LEKANDER är författare, översättare och kritiker.

PETER HAGDAHL är konstnär, curator på Statens Konstråd och har tidigare varit professor vid Kungliga Konsthögskolan och Konstfack.

PHILIPPE VAN HAUTE is professor of philosophical anthropology at the Center for Contemporary European Philosophy at Radboud University Nijmegen. He is also extra-ordinary professor at the University of Pretoria, South Africa.

REBECCA KATZ THOR är skribent och forskare i estetik vid Södertörns högskola.

SAMO TOMŠIČ is a philosopher, currently research fellow at the Humboldt University Berlin, and visiting professor for cultural theory at the Academy of Fine Arts Nürnberg.

SARA ARRHENIUS är skribent och curator. Hon är rektor för Kungliga Konsthögskolan och var tidigare chef för Bonniers Konsthall och IASPIS.

SIMON CRITCHLEY is Hans Jonas Professor at the New School for Social Research.

SINA NAJAFI is editor-in-chief of *Cabinet* magazine.

SVEN-OLOV WALLENSTEIN är professor i filosofi vid Södertörns högskola.

ULRIKA BJÖRK är lektor i filosofi vid Södertörns högskola.

ÅSA ARKETEG är lektor i estetik vid Södertörns högskola.

Södertörn Studies in Art History and Aesthetics

1. Håkan Nilsson (ed.), *Placing Art in the Public Realm*, 2012.
2. Charlotte Bydler (ed.), *Regionality/Mondiality: Perspectives on Art, Aesthetics and Globalization*, 2014.
3. Annika Öhrner (ed.), *Art in Transfer in the Era of Pop: Curatorial Practices and Transnational Strategies*, 2017.
4. Kim West, *The Exhibitionary Complex: Exhibition, Apparatus, and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963–1977*, 2017.
5. Rebecka Katz Thor & Erik Wallrup (red.), *Blick, rörelse, röst: Festskrift till Cecilia Sjöholm*, 2021.

SÖDERTÖRN STUDIES IN ART HISTORY AND AESTHETICS

1. Håkan Nilsson (ed.), *Placing Art in the Public Realm*, 2012.
2. Charlotte Bydler (ed.), *Regionality/Mondiality: Perspectives on Art, Aesthetics and Globalization*, 2014.
3. Annika Öhrner (ed.), *Art in Transfer in the Era of Pop: Curatorial Practices and Transnational Strategies*, 2017.
4. Kim West, *The Exhibitionary Complex: Exhibition, Apparatus, and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963–1977*, 2017.
5. Rebecka Katz Thor & Erik Wallrup (red.), *Blick, rörelse, röst: Festskrift till Cecilia Sjöholm*, 2021.

Södertörns högskola | publications@sh.se



