

## ARIEL LITTERÄR KRITIK



MAGNUS WILLIAM-OLSSON (RED)

# *Performativ kritik*

❧ KONSTENS KUNSKAP, KUNSKAPENS KONST

ARIEL LITTERÄR KRITIK [3]

Antologin *Performativ kritik* utgör nr 3 i skriftserien »Ariel Litterär kritik«, som utges i samarbete med forskarseminariet vid det Fria Seminariet i Litterär kritik, FSL. Serien utges med stöd av Statens Kulturråd och är knuten till verksamheten vid FSL:s forskarseminarium, som äger rum på Kungliga Konsthögskolan i Stockholm och stöds av Svenska Akademien. För mer information se [www.kritikerseminariet.nu](http://www.kritikerseminariet.nu).

Redaktör för serien är Magnus William-Olsson. I redaktionsgruppen ingår även Kari Løvaas, Mikael Nydahl, Anna-Lena Renqvist och John Swedenmark.

ARIEL LITTERÄR KRITIK [3]

© 2013 Författarna och förlaget

OMSLAG & GRAFISK FORM Mikael Nydahl

SÄTTNING Ariel, Knopparp 2013

TRYCKNING Jelgavas tipografija, Jelgava i januari 2013

ISBN 978-91-979938-5-2

# Inledning

Alltsedan FSL (Fria Seminariet i Litterär kritik) startades 2003 har begreppet »litterär kritik« diskuterats, prövats, ifrågasatts och definierats på seminariet. I vad mån kan kritiken göra anspråk på att vara litteratur och i vad mån litteraturen på att vara kritisk? Frågan leder ofelbart in på tankar kring litteraturen som kunskapsform och epistemologisk tradition. Vissa litterära former har visat sig vara särskilt fruktbara utgångspunkter för dessa överväganden; översättningen, redaktörläsningen, uppläsningen och referatet, former i vilka interpretationen står i centrum. Begreppet interpretation skall då förstås i analogi med andra konstnärliga praktiker; musikerns, dansarens eller skådespelarens, som sätt att pröva och göra. I takt med att FSL med åren kommit att rymma deltagare från allt fler konst- och kunskapsområden; bildkonstnärer, skådespelare, musiker, översättare, lingvister, filosofer, litteratur- och konstvetare etcetera har begreppet »litterär kritik« kommit att utvidgas till att gälla konstens kritiska möjligheter och kunskapsvärden i stort. Ur samtalen kring detta har begreppet »performativ kritik« stigit fram.

Med utgångspunkt i dessa diskussioner formulerade vi våren 2012 en kurs med titeln »Performativ kritik – kropp, framförande tolkning« som ges i samarbete med Kungliga Konsthögskolan och Stockholms Dramatiska Högskola under ledning av poeten, kriti-

kern och dramaturgen Magnus Jacobsson. I kursen ingick hösten 2012 en serie öppna föreläsningar, vilka samlats i denna volym.

Vi hoppas och tror att de praktiker, distinktioner och kunskapsformer som begreppet »performativ kritik« öppnar för skall bana nya vägar på det fält som sedan ett par decennier vuxit fram i gränslandet mellan konst, forskning och vetenskap.

*Magnus William-Olsson,  
Stockholm i december 2012*

*Magnus William-Olsson*

Performativ kritik





Mina damer och herrar,

»performativ kritik« är ett begrepp, kanske till och med en disciplin i vardande, som ännu väntar på sin bestämning. Låt oss säga att det är en ny skylt ovan ingången till ett fält, ja långt mer än ett fält, en rymd kanske, belamrad av erfarenheter, kunskaper, tillvägagångsätt, teorier och historia. Ett virrvarr av vetande, kunnande, förmågor, vars själva virrvarrighet så att säga har del i ordningen.

I så mening tror jag att den »performativa kritiken« som disciplin betraktad måste förbli en konst snarare än en vetenskap – eller kanske en filosofi, nämligen i den grundläggande meningen att den bör förbli vid frågan, och ur den vinna snarare en insikt än en teori. Jag känner själv stark motvilja mot de tendenser i samhället som – utan att någon uttryckligen tycks önska annat än motsatsen – möter konsternas virrvarr av enskildheter med viljan att reda ut, metodologisera, förklara. Det finns till exempel en uppenbar risk att det vi med en låtsat neutral term kallar »Konstnärlig forskning« – som om konstens förhållande till världen, till kunskapen, erfarenheten och tolkningen skulle behöva denna begränsande distinktion! – bara visar sig vara ännu ett uttryck för samhällets strävan att instrumentalisera våra liv och öden. Inte ens om man i snäv kunskapsteoretisk mening taxerar historien skall man finna att konsten bestått oss med mindre kunnande och vetande än till exempel »vetenska-

pen«. Konsten behöver sannerligen inte luta sig mot förment vetenskaplig terminologi för att legitimera sitt kunskapsvärde. Forskning? – Jaha, och vad skulle den glosan tillföra konsten i avseende på vetande och vetgirighet?

Låt mig därför, innan jag ger mig in i det virrvarr skylten »Performativ kritik« öppnar för, komma med en personlig reservation. Enligt mitt synsätt är konsten – såväl när vi talar om den i termer av skapande som i termer av verk – oändligt mycket större och mer komplex än det vi kan säga om den. (Jag använder här inte adjektivet »oändligt« slarvigt, utan precist eftersom konstens vara – som vi snart ska se – är möjlighet.) Den allt övervägande delen av konsten, ja den allt övervägande delen av förnimmelsen och förståelsen av konsten, av konstens betydelse i våra liv, får aldrig, *kan* inte få, något annat uttryck än just våra liv, livskomplexitetens outredliga sammansättning. Inför själva konsten är man alltid ensam och oense – också med sig själv.

\*

Denna oenighet, konstverkets ständiga potentialitet, dess öppenhet för ständigt nya aktualiseringar, som i skapandet ofta får sitt uttryck i oscillerandet mellan positioner, kan med fördel kallas en kritik. Låt mig bli konkret.

De som översätter poesi utbrister ofta: *Ah, först när jag hade översatt dikten kände jag att jag förstod den!* Detta liksom självklara påstående för oss direkt till kärnan av vad jag – så här initialt i alla fall – tänker att »performativ kritik« handlar om. Det ställer oss inför en förståelse som bara kan vinnas genom »görandet«. Fornfranskans *parfornir*, från vilket vi har ordet »performativ«, betyder just »fullfölja«, »fullborda«, »göra klart«, och är bildat av ledet *par* (latinets *per*) som har en rad betydelser, som t.ex. »genom« och

»över«, men också »helt« – vilket är den här aktuella betydelsen – och verbet *fo(u)rnir* »försörja«.

Men vad menar vi med att »förstå« när vi säger att vi förstår dikten först då vi har översatt den? Kanske menar vi ungefär samma sak som då man säger: *Först då jag hade cyklat genom staden förstod jag hur stor den är*. Eller kanske rent av: *Först när jag hade lärt mig cykla kunde jag verkligen ta mig runt i staden och förstå dess sanna dimensioner*. Å ena sidan en erfarenhetskunskap, å den andra en erfarenhetskunskap möjliggjord av en nyvunnen förmåga.

Ja, men vad var det då man gjorde med dikten innan den där översättningen, då man bara *läste* den i största allmänhet och efter förmåga? Är inte översättning i hermeneutisk mening helt enkelt bara ett sätt att läsa ovanligt noggrant?

Jag tror att det vore ett misstag att uppfatta saken så. Jag vill mena att den realiserande, den performativa läsningen skall betraktas just som en kritik, det vill säga ett sållande, en *avgörande* läsning. En läsning, alltså, som upprättar skillnader, vilka tillåter oss att diskutera, pröva, värdera dikten på nya vis. Översättningen gör det möjligt för oss att erfa och reflektera dikten i dess potentialitet – dess orealiserade möjlighet – med utgångspunkt i läsandets fulla komplexitet såväl som ur performativitetens perspektiv, vilket alltid är *exemplariskt*. Översättningens exempel – oavsett om det är en lyckad eller en usel översättning – ger oss alltid möjlighet att resa och besvara frågan: »Skulle man kunna göra, översätta, aktualisera dikten på ett annat, bättre och kanske sannare vis?«

Den performativa kritiken tillhandahåller med andra ord en cykel som vi kan lära oss cykla på för att förstå stadens verkliga dimensioner, och ger oss därigenom samtidigt en aning om andra, kanske bättre sätt och vägar att genomfara den. Att översättningen därtill kan sägas tillhandahålla en helt ny version av staden i fråga,

är – vill jag mena – ett faktum som faller utanför den »performativa kritikens« domän, ett faktum som definierar dess gräns mot konstskapandet i största allmänhet. Den performativa kritiken – sådan jag så här initialt uppfattar den – rör med andra ord skapandets kritiska aspekt, inte den skapande processen och inte konstverket i dess aktualitet.

Här tänker jag att översättning är så gott som analogt med andra tolkande konstarter, musicerande eller skådespeleri, till exempel. Ett nytt framförande av såg ett musikstycke eller en ny gestaltning av en roll i ett drama, tillåter oss att förstå något nytt av verkets potentialitet. Peter Söderbergs tolkning av John Cages *One 7* (som några av oss lyssnade till härom dagen) ger oss en ny möjlighet att diskutera och fördjupa förståelsen av verket. Gunilla Röörs gestaltning av Marty Martins pjäs *Gertrude Stein* ger oss en ny möjlighet att diskutera och förstå pjäsen i dess potentialitet, i och igenom en långt mer komplex och komplett tillägnelse än t. ex. en nedskrivnen »vetenskaplig« tolkning erbjuder. Nämligen genom *exemplet*. En formanalytisk uppsats av *One 7* eller en såg tematisk studie av *Gertrude Stein* kan givetvis också öppna för insikter i konstverkets potentialitet, lika viktiga och genomgripande kanske – men annorlunda. Ja dessa perspektiv, låt oss kalla dem »vetenskapens« och »konstens«, bör inte i den performativa kritiken, förstådd som kunskapsform eller disciplin, ställas *mot* varandra, de förutsätter och beror givetvis av varandra.\* Men jämförelsen visar att ett begrepp,

---

\* I ljuset av en uppmärksamhetsorienterad konstsyn är inget vetande om konstverket egentligen irrelevant. Till skillnad från t. ex. ett begrepp som »mening« eller »innebörd« finns det, vad gäller den uppmärksamhet i vars ljus konstverket aktualiseras som konstverk, inget behov av att avgränsa »rimliga« eller »adekvata« tolkningar. En aktualisering som består i att man river sönder, eldar upp eller bara avfärdar konstverket som meningslöst och idiotiskt är lika mycket en aktualisering som den vilken gestaltas i en instudering, en essä eller en parafra.

en disciplin som »performativ kritik« har ett ska vi säga »epistemologiskt« berättigande. Den öppnar för en förståelse, en kunskap och ett vetande som man inte kan få på annat vis.

I denna för mig grundläggande mening ter sig begreppet »performativ kritik« tämligen väl avgränsat och användbart. Men i de konstarter som inte på samma uppenbara vis är tolkande – hur kan den performativa kritiken berättigas där?

Ett självklart sätt att svara är förstås att hänvisa till att allt skapande i en fundamental mening är ett svar, en tolkning. Jag har nyligen i en bok försökt argumentera för att läsningen föregår skriften och att dikten snarare är att betrakta som en uppmärksamhetsform än som ett skapat föremål, en text.\* Jag ska återkomma till det. Men låt mig först påminna om att förhållandet mellan att göra och att tolka är essentiellt i allt konstskapande. Man prövar något och försöker sedan med allt vad man har av sinnesskärpa, förmåga och kunnande avgöra om det är värt att behålla och bygga vidare på eller om man måste förkasta det. Man oscillerar mellan läsa och skriva, mellan spela och lyssna, mellan intention, utförande och värdering i avsikt att finna ett svar i form av ett *sätt*, en aktualisering, ett exempel. Förmågan att svara, att uppöva sensibiliteten för det gjorda är i allt väsentligt konstnärens konst, en konst som kan förfinas och förändras, ibland i helt olika riktningar, men alltid och i alla varianter utan ände.

\*

»Performativ kritik« handlar alltså om det kunnande och vetande som bara kan vinnas *par fornir*, genom fullbordandets akt, det jag kallar aktualiserandet. Men den handlar väl ändå inte om vilket

---

\* Jfr. *Läsningen föregår skriften. Poesins aktualitet* (Ariel Litterär Kritik, 2011)

görande som helst, utan om det *konstnärliga* görandet? Att lära sig cykla är väl ändå ett görande som i kvalitativ mening skiljer sig från att till exempel på en kyrkorgel »få till« en fuga? Ja, för det senare slagets görande har vi ju rent av ett särskilt verb, nämligen verbet » skapa«. Den som lär sig cykla lär sig bara cykla. Men den som »får till« en fuga, tillägnar sig inte bara en förmåga, hon eller han *skapar* genom att finna det för henne eller honom »rätta sättet« att spela stycket.

I denna mening lutar sig den performativa kritiken mot en föreställning om att konstskapandet inte bara erbjuder ett särskilt sätt att förstå, utan också en särskild kunskap som man inte kan få på annat håll eller på ett annat vis. Om så inte vore fallet skulle ju »skapandet« helt enkelt bara vara en *metod*.

Som jag redan rört vid ser jag detta som ett påtagligt hot mot konsten idag. Vår tid kryllar av försök att neutralisera konsten genom att inlemma den just som *metod* i allsköns verksamheter. Vanligen sker det genom att helt enkelt annektera och förallmänneliga begrepp som »kreativitet« eller »skapande«. Företag hyr in »konstnärer« för att få igång »kreativiteten« i organisationen. Den »konstnärliga processen« studeras och beskrivs för att kunna tillämpas inom vetenskap, affärsvärld och undervisning etcetera. Själv misstänker jag att hela detta försök att annektera och instrumentalisera »det konstnärliga skapandet« egentligen syftar till att domesticera konsten och tvinga in den i det slags rationalitet som i tilltagande grad begränsar vår repertoar av livsvägar, ja som ytterst syftar till att bemäktiga sig vårt öde. Mot en sådan utveckling måste den »performativa kritiken«, i den händelse den faktiskt skulle bli en disciplin, energiskt, tydligt och omutligt avgränsa sig.

För mig är det därför avgörande att hävda konstens särskildhet. Vid sidan av att den är allt möjligt annat, som lek, njutningsmedel, agitation och underhållning till exempel, är konsten en egen kun-

skapsform som ger oss vetande, erfarenheter och insikter som vi inte kan få utanför konsten. Men hur skall ett sådant hävdande försvaras?

\*

Det »performativa« som begrepp har flitigt använts och återopats inom filosofi, estetik och av konstnärer under de senaste decennierna, vanligen med utgångspunkt i J. L. Austins talaktsteori. Till den och till de diskussioner den lett vidare in i lär vi få anledning att återkomma. I denna den första av de öppna föreläsningarna i hägnet av kursen »Performativ kritik« vill jag emellertid pröva att gå ännu grundligare till väga, genom att – helt enkelt – i ljuset av begreppet »performativ« resa frågan »vad är ett konstverk?« Performativitet i – ska vi säga – estetisk och politisk mening får bli en senare diskussion. Här och idag är det fråga om det *parformir* som vidlåder konsten som sådan, i dess särskildhet.

Två av 1900-talets filosofiska förgrundsgestalter har skrivit var sin text som jag tror kan tjäna till utgångspunkt för en diskussion kring detta. Jag tänker på Martin Heideggers *Konstverkets ursprung* och Hans-Georg Gadamers *Die Aktualität des Schönen* (»Det skönas aktualitet«).<sup>\*</sup> Det är två ytterst olika skrifter, även om den senare filosofen, Hans-Georg Gadamer, noga studerat och tagit intryck av den förra. De läses med fördel i förhållande till och belysande varandra, ett företag som dock skulle kräva ett eget seminarium. Här ska jag bara helt kort ta upp ett par aspekter av de två filosofernas

---

\* Martin Heidegger, *Konstverkets ursprung*, övers. Richard Matz (Daidalos, 1990). Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest* (Reclam, 1977). Båda skrifterna bygger på föreläsningar. Heideggers publicerades 1960 men består väsentligen av ett föredrag han höll vid flera tillfällen i mitten av 30-talet. Gadamers föreläsningar hölls i början av 70-talet.

tankar som kanske kan hjälpa oss att formulera *om* – och i så fall *hur* – konsten kan beskrivas som särskild.

Heideggers härledning av konsten sker genom två definierade begrepp, sanning och verklighet. Genom en vacker utläggning av van Goghs målning av ett par bondskor, sluter han sig till att det bara är i konstverket som verklig sanningen kan träda fram. »I konstverket har det varandes sanning satts i verket«, skriver han. Jag citerar:

I konstverket har det varandes sanning satts i verket. »Sätta« säger här: få att stanna kvar. Ett varande, ett par bondskor, kommer i verket att stå in i ljuset av sitt vara. Det varandes vara når in i sitt framträdandes ständighet.

Heideggers utläggning av konstens ursprung och väsen ska ses i ljuset av hans övergripande ambition att tänka tänkandet »på nytt«, att så att säga börja från början med de elementära frågorna: Vad är tänka? Vad är veta? Och framför allt: Vad är är, vad är vara? Han lutar sig därvid starkt på tolkningar av den klassiskt grekiska filosofins begrepp, framförallt den försokratiska. För Heidegger gick filosofin snett redan från början och i synnerhet när de grekiska begreppen översattes till latin. Hans filosofi har en starkt begrepps-förnyande förankring, och tankarna i *Konstverkets ursprung* kretsar allra mest kring det grekiska begreppet för sanning, *aletheia*. De sanningar som artikuleras i en eller annan relation, som till exempel att sant eller äkta guld är sant i förhållande till falskt, eller att en sats kan vara sann eller falsk avvisar Heidegger. Med sanning menar han något annat. Han skriver:

Sanning betyder det sannas väsen. Vi tänker sanningens väsen utifrån hågkomsten av motsvarande grekiska ord. *Alétheia* betyder det varandes oförborgadhet.



Det är alltså denna varandets oförborgadhet som till exempel van Goghs målning »sätter i verket« enligt Heidegger och som får honom att hävda att det endast är i konsten (och han talar här om alla konstarterna) som sanningen – i denna mening – står att finna. Men vad menar han då med »konstverk«? Ja, han går som vanligt grundligt tillväga när han definierar begreppet verk. Först skiljer han mellan olika ting, naturliga och skapade. Sedan uppehåller han sig länge vid det skapade ting han kallar »don«, som utmärks av dess tjänlighet. Så är till exempel en bondsko ett don, som utmärks av att den såväl i böjlighet som fasthet tjänar dess bärare.

I likhet med donet är konstverket något skapat, men i donvaro förblir donet ett don, verkovarat är något annat. Just »donet« tycks för övrigt – i hela Heideggers verk – väcka hans formuleringslust. Hans utläggning kring detta i *Konstverkets ursprung* är underbart noggrann, njutbar och lätt att följa. Det är ett slags tingpoesi som excellerar i språklig uppfinningsrikedom. Men plötsligt inser Heidegger själv i texten att hela denna tankegång gjorts möjlig av van Goghs målning. »Tänk om«, utbrister han, »tänk om vi nu helt oförhappandes, liksom i förbifarten, redan har erfarit något om verkets verkovaro?«

Men på vad sätt? Inte genom någon beskrivning och förklaring av några verkligen föreliggande skodon; inte genom någon redogörelse för den process varigenom skor tillverkas; inte heller genom att observera någon här eller där förekommande verklig användning av skodon; utan blott genom att vi ställde oss inför van Goghs målning. Det är den som har talat. I det verkets närhet kom vi med ens att vara annorstädes än vi vanligen brukar vara.

Konstverket gav oss besked om vad skodon i sanning är.

Kanske kan man säga att passagen illustrerar i vad mån Heideggers

konstsyn har relevans för diskussionen om konstens särskildhet. I konstverket och bara i konstverket ställs vi inför varats oförborgadhet. »När sanningens sätts i verket skiner den fram.«

Det finns förstås en rad problem med Heideggers avhandling om konstverkets ursprung. Framförallt bygger den på en begränsad idé om vad som är och kan vara konst. Bara det att konstverket för Heidegger alltid är ett ting, skapar problem för den som vill använda hans filosofi i anslutning till vår tids idé- och relationsbaserade konst. Jag ska snart återvända till detta och en möjlig öppning i Heideggers text, som trots allt – i mina ögon – gör den användbar också för vår tid och vår tids konst. Men låt mig först presentera den andra skriften, Gadammers *Det skönas aktualitet*, som är mera uppdaterad vad gäller »konstuppfattning« och som – ur sitt begynnande 70-tal – såväl räknar in Duchamps readymades som »happeningen« i sitt konstbegrepp.

Heidegger ser inte konstverket som ett slags form utan som ett sätt för varat att träda fram, för honom är konstverket inte en fråga för estetiken utan för ontologin. Inte heller för Gadamer handlar konstverket om form, han vill hellre tala om det som händelse.

Gadammers utgångspunkt är att konsten, alltsedan den lämnat sin kultiska och religiösa bindning, har ett behov av att legitimera, av att berättiga sig. Om och om igen frågar sig samhället – till vad ska vi ha konsten? När Gadamer skrev skriften var frågan om »modern konst« fortfarande brännande. I vår tid är det ju snarare utifrån marknadslogik och nyttomoral som frågan ställs. Varför skulle inte konsten kunna foga in sig under förklaringsmodeller av utbud och efterfrågan? Varför skall vi alla betala för konst som få uppskattar? Till vad nyttar konsten? Varför vill inte konsten acceptera att den är en »kreativitet« bland andra, och i vilka avseenden skulle konstnären vara annorlunda än entreprenören, uppfinnaren eller försäljaren?

Inledningen till Gadammers skrift är en noggrann genomgång av

olika försvar för konsten, han diskuterar tankar om det sköna alltifrån Platon till Kant och Hegel. Han prövar och gillar tanken att konsten reflekterar världen och till exempel att den moderna konsten ger oss möjlighet att tänka över moderniteten. Han vädrar sin skepsis mot estetikens tradition och formulerar sig istället rätt nära Heidegger. Konstverkets sanning grundar sig inte på en överensstämmelse med universella lagar. Och likväl finns det något överindividuell i konsten. Anblicken av det sköna fångar oss och tvingar oss att stanna upp, och detta gäller även om våra föreställningar om vad som är skönt skiljer sig radikalt åt. Därmed finns det också något att tala om, något som låter sig kommuniceras. Men vad? Med all säkerhet, skriver Gadamer, är det inte en sanning som låter sig begreppsliggöras eller förstås. Och likväl yrkar den sanning som kommer ur skönhetserfarenheten på att dess värde inte endast är subjektivt.

Skönheten tycks alltså undfly tänkandet. Och om estetiken har problem med klassisk konst så förefaller den alldeles hjälplös när det gäller den moderna experimentella konsten. För att ta sig an den och förstå dess särskildhet krävs andra perspektiv.

Gadamers svar formuleras därför i anknytning till tre antropologiska begrepp: *lek*, *symbol* och *fest*.

Konsten är lek, menar Gadamer, därför att den inte rör sig mot något särskilt, den är – som Arisoteles skriver om det levande – *auto-telisk*, den bär i sig själv en rörelseimpuls. Den är också en autorepresentation. Leken är en självrepresentation av sin egen lek-rörelse. Konsten är vidare lek därför att den är inkluderande. I leken deltar alla som är med. Man kan förvisso lämna leken, med då är man inte heller längre med. Det gäller också konsten. Den som betraktar ett konstverk, en läsare, en teater- eller konsertbesökare »tar del« i verket, menar Gadamer.

Konsten är vidare symbolisk eftersom man igenkänner något i den. En *symbolon* var under antiken ett föremål, ofta en lerplatta, som man bröt i två delar. Mellan de två halvorna rådde sedan ett särskilt band, i det att de någon gång i framtiden när de fördes samman visade sig »höra ihop«. Den mest berömda av alla *symbolon*-myter berättar Aristofanes i en av Platons dialoger. För länge sedan, säger han, var människorna »hela«, men de delades och sedan dess går de enskilda halvorna runt och längtar efter sina »kompletterande hälfter«. Det händer att man träffar på dem, och igenkännandet kallas kärlek.

Men vad innebär det mer precist att »känna igen«? Här lägger sig Gadamer nära Heideggers resonemang kring van Goghs skodon. Att »känna igen« innebär ett återförande där det åter förda träder fram som sig självt.\*

Slutligen är konsten fest. Och festen utmärks, menar Gadamer, först och främst av att den upprättar en särskild tid. Om den vanliga, normala tiden är »tid för något«, en tid som man kan dela, skynda på och bli av med, så är festens tid en helhet, på samma vis som till exempel barndomen eller livet betraktad som tid är en helhet. I denna tid hör alla delar ihop. På så vis blir festen, och i anslutning till den också konsten, för Gadamer, något – som han skriver – »organiskt«. I en litterär text, en film, ett stycke musik eller en teaterföreläsning är alla detaljer och varje ögonblick förbundna med helheten.

---

\* Denna del av Gadamers skrift förefaller mig särskilt tänkvärd i samband med den »performativa kritiken«. Hans teori om det symboliska öppnar ju för ett tänkande kring överensstämmelsen. Han har till exempel en intressant passage som handlar om relationen mellan traditon och översättning genom begreppen *übertragung* och *übersetzung* – överbringande och översättande – och deras konstitutiva förhållande till själva skillnaden, till gränsen.

Men det viktigaste med festen är, skriver Gadamer, att den för-  
enar. Festen kan så att säga bara erfaras inifrån firandet av den.  
Kanske firar man på olika vis, men festen som sådan – dess helhet  
– omfattar alla som firar den.

\*

Heideggers härledning av konsten är problematisk därför att den  
lämnar en lång rad fenomen som vi idag betraktar som konstverk  
utanför. Gadamers svar dras å andra sidan med problemet att det  
inte kan försvara konsten som konst med mindre än att hänvisa till  
dess otänkbarhet. Istället måste konsten, enligt honom, förstås i  
hägnet av en antropologi. För båda tycks konsten vara något i grun-  
den kluvet. Gadamer menar att Heidegger visar oss just detta, att  
konstverkets sanning alltid möter oss som en dubbel rörelse, en  
rörelse vilken såväl uppdagar, blottar och avslöjar som den drar  
undan och döljer. I det att verket aktualiseras, i det att »sanningen  
sätts i verket« – som Heidegger skriver – tycks den å ena sidan  
»skina fram«, men å den andra tycks den tvärt om återfalla i det  
förborgade, i potentialitet.

I boken *Läsningen föregår skriften. Poesins aktualitet* gör jag ett  
försök att tänka konstverket med utgångspunkt i denna ontolo-  
giska klyvnad. Genom att vända på genealogin och tänka läsningen  
som skriftens förutsättning, uppdagas dikten, konstverket, som  
något vilket alltid svarar mot en uppmärksamhet. Konstverket är  
alltid *för någon*. Men det rör sig inte om en enkel receptionsetetik,  
utan just om en ontologisk omvändning. Konstverket har ett dub-  
belt *vara*, det är såväl i sin möjlighet som i sin akt. När konstverket  
aktualiseras, när »sanningen sätts i verket« realiserar dess potentia-  
litet. Men rörelsen är inte final och fullbordande. Verket är ju, i sin  
potentialitet, både möjligheten att bli och möjligheten att *inte* bli.

Aktualiseringen av verket är därmed alltid kluven och klyvande; möjligheten *att bli* aktualiseras, men också möjligheten *att inte bli*.

En sådan ontologisk bestämning tillåter oss att utveckla en estetik på uppmärksamhetens grund. Konstverket låter sig studeras, inte som skapat föremål, som ett förverkligande av några principer, regler, teorier eller idéer, utan just som *uppmärksamhetsform*.

Men vad menar vi i detta sammanhang med »uppmärksamhet«? I *Konstverkets ursprung* finns en passage som kanske kan tjäna till utgångspunkt för att diskutera detta. Där står:

[E]tt verk är nämligen verkligt såsom verk, blott försåvitt vi själva hän-rycker oss ur vår verklighet och rycker in i det av verket uppenbarade.

Att *ryckas hän*, att *ryckas in* i det av verket uppenbarade. Skapandet sker alltid invid och över en gräns. Dess grundfigur, dess fundamentala rörelse brukar jag benämna »oscillatio«, en ständig pendling fram och åter över gränsen. Vi möter figuren redan i den bibliska skapelseberättelsen. »Och Gud såg att ljuset var gott.« Att spela är att lyssna, att måla är att titta, att skriva är att läsa etcetera. Men också det omvända gäller: att lyssna är att spela, att titta är att måla, att läsa är att skriva. Och att lyssna, att titta, att läsa innebär i skapandet alltid att lyssna, titta och läsa både efter det som finns där och det som inte finns där, det som ännu saknas. Alla konstnärer jag talat om detta med vittnar om att det verkligt svåra, det ofta nästan hopplöst svåra, är att tillägna sig den *sensibilitet* inför det möjliga som det enskilda verket kräver. Oh! Hur många timmar, veckor, månader, år har inte gått åt för att om och om igen läsa det skrivna i en ytterlig ansträngning att däri höra, känna och se vart det vill, vart det syftar, vart det »är på väg«, för att så uppöva och på så vis bli den kropp genom vilket det förborgade låter sig uppenbaras.

I så mening uppfattar jag det konstnärliga skapandet som en kroppslig hänryckning. Det jag kallar *sensibiliteten* (som kanske kan beskrivas som en del av, men som inte ska förväxlas med *uppmärksamheten*) beskriver den kroppsliga, sinnliga disposition – vilken förstås inkluderar våra tekniska förmågor, till exempel den att spela fiol för en violinist, den att lära in text för en skådespelare eller att redigera film för en filmskapare – som bereder plats för verkets tillblivelse. En mycket stor del av konstnärens arbete består ju i att göra sig till platsen för verkets tillkomst.

Men Heideggers citat talar om något annat när det använder uttrycken hänryckning och inryckning. Att ryckas hän och att ryckas in är ju också att ryckas bort, det är inte bara en fullbordande händelse, ett *parfonir*, det är också en händelse där något går förlorat. En förlust.

Den elfte boken av kyrkofadern Augustinus' *Bekännelser* (från 300-talet e. Kr.) handlar om tid. Vad är tiden, frågar han sig. Vi verkar kunna tala om, men inte peka ut den. Framtiden har ju ännu inte varit, det förflutna har redan varit och nuet – var finns det? Det går, precis som avståndet mellan Akilles och sköldpaddan, att dela i allt mindre och mindre delar ända tills det liksom försvinner helt. Bara genom uppmärksamheten kan vi förnimma hur framtid övergår i förflutet. Uppmärksamheten är själva det relä där det som ska komma växlas in i det som har varit. Latinets ord för uppmärksamhet är *attentio*. Ledet *ad* betyder »till« och *tentio* kommer av det mångförslagna verbet *tendere*, ett rörelseverb som finns i en lång rad latinska begrepp – »att sträcka«, »röra sig i riktning mot«, »att sträva« med flera.

Augustinus exemplifierar sin tanke på *attentio* som den akt genom vilken framtid växlas in förflutet just med ett *parfonir*, en performance, ett framförande, ja ett slags läsakt – nämligen den att sjunga en sång. Den som sjunger vet vad han skall sjunga och vad

han har sjungit, men det är i själva sjungandet han har sin uppmärksamhet. »Min uppmärksamhet finns i nuet, genom den övergår det som fanns i framtiden till det [som skall finnas i det] förflutna«. \* Den erfarenhet Augustinus hänvisar till då han uppdragar sjungandet som ett *attendere* liknar den Gadamer beskriver då han talar om festens och lekens tid som en »full« tid. En tid där allt står i förhållande till helheten.

Men Augustinus vet också att *attentiot*, »ad-tendere«, är hjälplöst förbundet med ett *distentio*, »dis-tendere«, att splittra och slita sönder. Att uppmärksamma är nämligen också att vara uppmärksam. Tidens gång, ögonblickens rad, sångens förlopp, syntaxen, själva reläet tillåter oss inte att vara båda samtidigt. Därför innebär uppmärksamheten ett ständigt och blixtnabbt oscillerande mellan inifrån och utifrån, helt och splittrat, inkluderat och exkluderat etcetera. Hänryckningen och inryckningen är alltid också en bortryckning.

Att uppmärksamma, att vara uppmärksam, är alltså ett varande i oscillation, en ständig pendling mellan till och från, mellan *attentio* och *distentio*. En akt, ett ryckande hän, in och bort. Men det är också, och å andra sidan, raka motsatsen. Inte akt och aktivitet, utan tvärtom att passivt bara följa, öppna sig, låta sig sköljas med. Inte ett kastande, ett ryckande mellan inne och ute, här och där, förstå och förnimma. Inte ett *tendere*. Utan ett passivt kontemplerande eller ännu hellre kontremulerande, ett »med-svängande«. Kort sagt: att »stämna av sig«, att komma i »stämning«, eller för att anknyta till latinets term som är bildats på ordet *cordis* (»hjärta«)

---

\* Anders Cullhed har gjort mig uppmärksam på Augustinus' intrikata tempuslek i formuleringen som i original lyder: »*Praesens tamen adest attentio mea, per quam trahitur quod erat futurum ut fiat praeteritum*« (se *Läsningen föregår skriften*, s. 112).



– att accordera sig, få hjärtat att öppna och i samklang följa, darra, svänga med.

Detta passiva följande är, tänker jag, en lika väsentlig del av uppmärksamheten som oscillationen. I skapandet har den en given plats. För mig tar det ofta mycket lång tid av kontemplation och »avstämning« innan jag kan känna mig säker på att en dikt är som den skall vara. Jag brukar tänka att jag måste låta det omedvetna verka. Jag kanske hänger upp dikten på väggen där jag kan titta på, känna dess existens, uthärda den, utan att egentligen aktivt läsa igenom den. Jag måste låta den vara, sam-vara. På liknande vis verkar ju många andras konstverk, ja i viss mening kanske själva konsten, i våra liv. Den är där någonstans i rummet eller minnet och dyker upp i våra drömmar, i ett gräl eller i en tankegång, som en replik, en referens, en plötslig insikt eller utgångspunkt.

Allt detta – och mycket mera – ryms i vår mänskliga uppmärksamhetsdisposition. Vilka oändligt förfinade preciseringar och omfattningar är inte uppmärksamheten mäktig? Tänk bara på att röra sig inne i en skog, med alla dess detaljer, tecken och spår, fördelade på alla sinnen; lätena, dofterna, ljusskiktningarna, värmen, kylan, vinden – allt detta vi förmår erfara och förnimma. Möjligheterna, potentialiteten, är i sanning oändlig, vi kan böja oss ned och skärskåda en växt, ett litet kryp med dess hela komplexitet i form och mening. Vi kan snurra runt på stället och känna hur alla färger och dofter blandas till en enda i sockervadd av sammanbrutna distinktioner. Vi kan kasta oss ned i gräset, stirra upp i himlen och inbilla oss något annat.

Tanken på konstverket som uppmärksamhetsform har sin grund i denna disposition. Ett konstverk är ur detta perspektiv den uppmärksamhetsstruktur varigenom verket träder fram som verk för någon.

Mitt fält är ju litteraturen och i all synnerhet poesin. När jag tänker på hur litteratur bör kunna studeras som uppmärksamhetsform, tänker jag mig dels att det litterära verket bör studeras i sin potentialitet. Vad allt gör verket möjligt? I detta vara är verket, sådant jag förstår det, oändligt och oavgränsbart. Allt det som kan sägas om verket är i princip del av det. Jag tänker på de poeter som betyder mest för mig, Sapfo, Gunnar Ekelöf eller – Alejandra Pizarnik, den argentinska poeten som dog 1972. Min förståelse av, mitt förhållande till hennes dikter har fått mycket från alla möjliga håll, hennes dagböcker, andras kommentarer av dikterna, fakta och rykten om hennes biografi. Det faktum att hon var en svår stammare. Spekulationer om hennes förhållande till sin mor och psykoanalytiker, inläsningar och tonsättningar, bilder på henne, anekdoter och en sådan sak som hennes handstil, men också sådant som vad andra författare eller personer som intresserar mig tyckt eller sagt om hennes dikter, hur hennes verk taxeras och läses i olika läger. Och därutöver förstås alla mer eller mindre lyckade studier av hennes poesi och biografi, översättningar till andra språk och sådan mer filologiskt säkrad kunskap.

Det litteraturstudium som har texten till sitt primära föremål dras alltid med problemet att avgöra vad som »hör till saken« och vad som inte hör dit. I ett uppmärksamhetsestetiskt perspektiv försvinner det problemet. Verket i dess potentialitet är ju alltid underställt det aktualiserade verket. Studiet av verket i dess potentialitet innebär, skulle man kunna säga, konstruktionen av det verk som ska aktualiseras. Skapandet av en uppmärksamhetsstruktur varigenom, eller kanske varur, det aktualiserade verket ska ta form. Här erbjuder givetvis konstvetenskaperna, liksom filosofin och även andra akademiska discipliner, metoder, teorier och kunskaper som

är helt avgörande och nödvändiga. Ja, i ett studium av verket i dess möjlighet är de oundgängliga förutsättningar.

Men skapandet är långt större än vad vi har språk för att uttrycka. Jag kan inte nog poängtera detta. Aktualiseringen av verket är ett väsensarbete som griper in i och tar hela vår varelse i anspråk. Att med alla sinnen, med skallen, med kropp, minne, kunskaper, förmågor, med allt det vi har och är så att säga »ställa oss inför« eller om man så vill göra oss till platsen för verket i dess aktualitet.

Den performativa kritiken, sådan jag förstår den, handlar om att kultivera denna inställelse som kritiskt exempel. Det bör, tänker jag mig, kunna ske inför allehanda fenomen och föremål.

För något år sedan höll FSL ett forskarseminarium som handlade om kritik med utgångspunkt i två utmärkta tidskriftsnummer på samma tema, den svenska *Fronesis* nr 36–37/2011 och danska *KRITIKS* nr 200/2011. En av de texter vi skulle diskutera var utskriften av ett seminarium vid Sorbonne den 27 maj 1978, nämligen det vid vilket Michel Foucault höll sin berömda föreläsning »Vad är kritik?«. Istället för att som vid ett sedvanligt akademiskt seminarium helt enkelt diskutera texten ifråga iklädde vi oss de olika seminariedeltagarnas roller. Filosofen Anna-Lena Renqvist antog, med oförglömlig hållning och ton, rollen av Michel Foucault själv, och så spelade vi upp hela seminariet. Det blev förstås oerhört mycket mer givande än om vi hade gjort på det vanliga viset. Men varför? Svaret är, tror jag, att vi aktualiserade texten i en långt rikare och mer komplex uppmärksamhetsform än annars. Våra röster, gester och tempi, blickar och hållningar stod nu till läsaktens förfogande, texten fick, tycks det mig, ett uttryck som gjorde inte bara de tankar som framlades tydliga, utan också hela den skillnad i manér som i ett slag gav de talande och sammanhanget de talade ur deras rätta dimensioner. Det gör, när man lägger märke till det, en mycket stor,

ofta helt avgörande, skillnad att uttala en mening som: »*Detta* är i själva verket det egentliga problemet«, så som jag nyss uttalade den, än till exempel: »*Detta är* i själva verket det *egentliga* problemet«, eller »*Detta* är i själva verket det egentliga *problemet*«, eller kanske: »*Detta* är i själva *verket* det egentliga problemet«.

Forskarseminariets aktualisering av sin systertext gav oss ett exempel som öppnade en lång rad förut osedda och djupt tankeväckande insikter i verkets potentialitet. Vi vann genom denna iscensättning inte bara en ökad förståelse av texten, utan en större förståelse av själva frågan »Vad är kritik?«, insikter som ledde fram till att vi skapade den kurs i performativ kritik som den här föreläsningen är med om att initiera.

Ty detta att bedriva kritik i ett mer komplext uppmärksamhetsregister öppnar, tänkte vi, för undersökningar också av andra fenomen än konstverk. Varför skulle man inte ur ett performativt perspektiv kunna ta sig an politiska eller historiska skeenden, idéer eller relationer? Ja är det egentligen inte det som konst vanligen gör? Romaner, filmer, installationer – de presenterar oss för en kunskap i andra och ofta mer komplexa uppmärksamhetsformer. Jag brukar exempelvis tänka: Vad vet den person om det svenska sjuttioalet som historisk, politisk, existentiell realitet som *inte* högt läst Göran Sonnevis *Det omöjliga* – helst i ett enda utmattande svep – och känt orden, rytmerna, hela teckenskogen av sinnliga och hermeneutiska möjligheter, pinsamheter och kristallina insikter stocka sig och skölja genom strupen?

Det är därför den performativa kritiken, som jag ser det, bör förbli en konst och inte försöka vinna legitimitet som vetenskap. Det är uppenbart att verklig såväl som förment vetenskaplighet idag, i långt högre utsträckning än konst, väcker såväl politikerns som anslagsgivande byråkraterns intresse. I det så kallade »kunskapsområdet« har »vetenskaplighet« blivit en glosa med magisk makt, och

de som hoppas kunna finansiera sitt kunskapande gör klokt i att associera sin verksamhet med den.

Jag har idag hoppats kunna visa varför och hur konsten just i egenskap av konst utgör en egen kunskapsform som inte bör ha mindre anspråk.

*21 juli – 4 augusti 2012*

*Vathi, Samos*



*John Swedenmark*

## Tilläggets estetik





Urskillning är ytterst viktigt, kritik har vi från det grekiska verbet *krinein*, som bland annat kan översättas med »urskilja«. Men vi lever i en urskillningslös tid, och till och med i ett sånt sammanhang som den här kursen måste man först skaka av sig de negativa, nedgörande aspekterna av ordet. Först då står vi fria att gå vidare i en anda som låter var och en göra som hen vill: i egenskap av kritiker – vad nu det är för nåt, kanske mest ett ämbete innanför en institution; eller i egenskap av konstnär – vad nu det är för nåt, kanske mest ett ämbete utanför alla institutioner.

Urskillning, således, men inte utskällning! Deras roller är ju nämligen på förhand fördelade, och det är bland annat där som kritiken har råkat i vanrykte. Det finns en bakomliggande tanke om att konstnären skapar och kritikern bedömer, fastän det så väldigt ofta är tvärtom, att konstnären från sitt frihetstorn sätter sig till doms, eller att kritikern genom sin insats är med om att skapa en konstnärlig praktik och en formtradition ur ett sammelsurium av tendenser, alls inte olikt den emblematiske scenen med bildhuggaren och marmorblocket. Urskillning och kritik har också mer närliggande, men minst lika grundläggande beröringar. Jag tänker på Immanuel Kants arbete för att definiera gränserna för vår kunskap och våra förnimmelser, de tre kritikerna av det praktiska och det teoretiska förnuftet och av omdömesförmågan, en ofantlig apparat av distinktioner med fortsättning långt senare i fenomenologins

undersökningar av mellanleden mellan subjekt och objekt. Filosofernas grundläggningsarbete har vi med oss vare sig vi vill eller inte, också ute på de estetiska fälten, om så kanske bara som en övertygelse om att det inte finns nån oförmedlad kunskap, ingen direkt varseblivning, utan bara förmedlade erfarenheter, ett nätverk av distinktioner uppkommet genom biologisk grundutrustning, nedärvd tradition, ideologier och inte minst personlig övning, byggd på tillfälligheternas spel och således olika för var och en. Det är här de estetiska och kritiska praktikerna kommer in och ställer helt andra krav på en beskrivning som förutsätter en unik urskillningsförmåga. Inom de konstnärliga verksamheterna befinner vi oss inte på den allmänmänskliga nivån längre utan arbetar i varje enskilt fall under specifika, ojämförliga villkor, om det så gäller konstnärlig eller kritisk verksamhet: specifika villkor, historiskt och kroppsligt förankrade med en sammanblandning och en inbördes finmekanik som gör det svårare att särskilja det historiska från det kroppsliga ju mer man tänker på saken och ju fler exempel man drar in. Behöver jag påminna om att det är ideologin som avgör vad vi uppfattar, och att en av konstens och kritikens återkommande uppgifter är att visa upp för oss vad vi dittills, fram till denna pinsamma stund av ideologisk exponering, skam, har tagit för givet? Och omvänt att våra så kallade sinnesorgan bara genom en utdragen, mödosam ansträngning, till exempel genom en konstnärlig utbildning, kan övas upp till självreflexion, till att uppfatta vad de faktiskt uppfattar, inte vad vi, deras ägare, tror att de uppfattar? Inför den här uppgiften, som kan kallas *urskillning av det unika*, och som är ny för varje tillfälle, ständigt ny, känner jag behov av att lansera ett nytt slags beskrivning, som kan göra det unika rättvisa. Jag avser inte alls bara en modernistisk estetik, som går ut på att alla tävlar om att vara först med det senaste, utan tänker mig att också det som uppstår innanför en sträng eller ortodox tradition måste

betraktas som instanser av det ständigt nya, därför att historien ständigt förändras och därför att varje människa formats på sitt alldeles egna vis, förvaltat sina givna resurser i samspel med tillfälligheter, innanför de givna historiska, teknologiska och ideologiska ramarna. Mitt förslag till modell har formats av mina egna erfarenheter, och när jag nu lägger fram dem för er gör jag det med ett enda syfte: att vi ska få enklare att prata om de här grejerna, och att jämföra våra erfarenheter, axiom och perceptioner med varandra, utifrån praktiker som åtminstone i vårt samhälle och vår epok har besläktade villkor. Man kan säga att jag lägger fram inte ett färdigt estetiskt-filosofiskt system utan ett slags hemsnickrad filosofisk esperanto, sprungen ur ett behov av att börja prata om de konstiga saker vi alla här håller på med, på ett sätt som gör dem rättvisa, i det unika, i det ständigt nya tecken, och med urskillningen som ideal.

Jag vill således föreslå en enkel modell som jag har kallat »tilläggets estetik«.

Utgångspunkten är att den grundläggande kritiska handlingen är att tillfoga nånting, närmare bestämt att tillfoga nånting nånting, med användande av en gammal dativform: »tillfoga nån skada«. Och mitt förslag är att detsamma gäller för den konstnärliga handlingen. Den tillfogar nånting nånting. Tillägget är riktat mot ett objekt, och det förändrar detta objekt, kanske till och med skapar det (till exempel en litterär tradition, som hade varit helt omöjligt att föreställa sig medan den pågick, eller namnet på en konstrikning, som får ett intrikat samspel med den ingående konstens framtida utformning och den postuma historieskrivningen).

Men på den högsta abstrakta nivån vill jag bara prata om själva tillfogandet.

Det första exemplet rör översättning. Översättning av det slag som samverkar med originalet, inte att bara försöka åstadkomma

en ersättningsvariant. Tillsammans med, inte istället för. I form av parallelltext, det kanske mest uppenbara exemplet, perfekt avpassat för den traditionella bokens symmetriska upplägg med vänster- och högersidor. Men också på så sätt att den goda översättningen låter originaltexten sippra in, och möter den på en nivå som jag i ett föredrag kallat »urtexten«. Men också på alla tänkbara och otänkbara nivåer. Kritikens historia handlar ju bland annat om att överraska traditionen genom att öppna upp nya, dittills otänkbara nivåer och dimensioner, tänk på den feministiska kritiken, eller den postkoloniala, eller på upphöjelsen av folkspråkens muntliga traditioner till litterärt material.

Ta Anne Carsons Sofoklesöversättning *Antigonick*. Hon gör texten levande på ett nytt sätt, gör den ständigt ny genom att släppa in språk och stämningar som hör till vår värld, och till den långa receptionen av Antigone. De thebanska systrarna diskuterar Hegels kommande bedömning av Antigones handlande, och det är ingen dekorativ anakronism utan en konsekvens av insikten att texten når oss via led på led av tolkningar och användningar. Själva handlingen att tillfoga Sofokles grekiska text såväl samtidsengelskans värld som den mellanliggande filosofiska och filologiska traditionen inte bara gör pjäsen mer gripbar för oss, »underlättar förståelsen«, nej den förändrar den för alltid, därför att de bärande maktrelationerna och könsmönstren lider obotlig skada, så att traditionen aldrig nånsin kan bli densamma.

I målet Carson mot Sofokles är det alltså översättningen som tillfogar objektet skada. Och objektet i det här fallet är både den bevarade texten, hela den förmedlande traditionen och kanske även alla gängse gränsdragningar kring vad ett grekiskt drama är, kring vad en översättning är för nånting, vad lag, släktskap, kön är – allt det vi lärt oss att förvänta oss sätts ur spel av ett skickligt tillfogat tillägg.

Översättning kan alltså vara en kritisk verksamhet, när tillägget ställs upp för jämförelse. Men den blir mer åt det okritiska hållet när den översatta texten bara ska fungera innanför det litterära systemet.

Också mina egna mer blygsamma arbeten med samtida litterära och filosofiska texter stämmer in på den här tilläggsestetiken. Jag skapar inte ekvivalenter som kan dupera en svensk publik. Utan jag tillfogar originaltexterna nånting som de sen aldrig hämtar sig ifrån. Även om det förstås finns en komplicerad skala från strängt reglementerade beställningsjobb till fullständiga nydiktningar, även om jag ännu inte fått lov att gå lika långt som Carson. Vilket i sin tur beror på att hon kan så väldigt mycket om det grekiska och om det grekiska språket att hon har mycket bättre tillgång också till det engelska språkets och den västerländska situationens möjligheter. Hon är Sofokles förtrogna och har därför mycket större rätt att göra vad hon finner för bäst.

Men även om olika översättare, beroende på vad jag i ett annat sammanhang kallat för »trygghet« tillfogar texten de jobbar med (och traditionen de jobbar inom) olika mycket, även om det finns en skala eller till och med ett flertal varandra korsande skalor, så är min viktiga poäng ändå den att översättningen är ett tillägg som förändrar originalet. Allra mest för den som slår sig ner och gör en jämförelse. Men också den ensamma översättningens trovärdighet, koherens och tonomfång är beroende av hur mycket den ansträngt sig för att tillfoga. Avståndet gör översättningen rik och stark genom att ha tvingat översättaren till en massa ansträngningar som tar alla modersmålets resurser i anspråk, och även hens omvärldskunskap. Och tack vare detta sipprar dolda föreställningar och känslor över som kanske inte ens var medvetna i originalet. Ja – ibland känner översättaren sig som en psykoanalytiker och undrar varför hen inte har mycket högre timpeng.

Låt oss så gå över till att beröra litteraturkritiken som sådan. Jag kommer ständigt vidare i min strävan att vilja se litteraturkritiken som självständig. Vad den nu är för nånting – snacka om ett ämbete vars villkor fluktuerar genom historien. Jag fasar för att uttala mig å allas vägnar genom historien. De förklarande filologerna. Den goda smakens domare. De moraliska väktarna. Uttolkarna av författarspsyken och författarintentioner. De litterära influensernas knarkhundar. Formalisterna med sina formalinburkar. Och alla andra som expedierar Renata Adlers recept på hur man skriver en amerikansk doktorsavhandling: man tar nånting och visar att det egentligen är samma sak som nånting annat.

Jag representerar ett annat slags verksamhet. Och det är därför jag är inbjuden hit som kritiker. Jag tror på den kritiska textens egenvärde. Inte som litterär text i egen ståt, utan därför att den tillfogar den andra texten (eller texterna eller författarskapet eller epoken eller traditionen eller motivet eller formgreppet), tillfogar nånting så att alltsammans förändras.

Det är nämligen möjligt att kritisera litteraturkritik, både i bemärkelsen utskällning och i bemärkelsen urskillning. Och då är nästan den värsta invändningen att ingenting har förändrats, att allt står kvar på samma plats. Den omskrivna boken har inte tillfogats nånting. Inte institutionen eller fördomarna heller. Men i det motsatta fallet. Då händer det grejer på bägge sidor. Både inom kritiktraditionen och med verket ifråga. Det har tillfogats nånting och därmed förändrats. Och tillägget har även i viss mån förvandlat institutionen.

På samma sätt kan man tänka sig en översättning som är korrekt men som inte tillfogar dikten nånting. Den lämnas intakt. I motsats till en förvandlande översättning, som Carsons ovannämnda, eller

Hölderlin som tillfogar både Sofokles och tyska språket beständiga ... här frestas man av språket att vilja säga »skador« eller »men« och det kanske stämmer på sätt och vis, men vad det handlar om är ju nånting godartat, ett framsteg inte bara i förståelse utan även i vad som är möjligt att göra litterärt och språkligt: också på ett språkhistoriskt plan kan man iaktta att det i hög grad är översättningarna som driver och åstadkommer förändringar av ordbetydelser och till och med av språkets hela design: grammatiska kategorier och sånt.

Tilläggets estetik kräver alltså att det ska ha ägt rum en förändring på ömse håll. Motsatsen till en skada. Kanske det rätta ordet är »omgestaltning«? Eller »uppdatering«, med all tillbörlig varning för ett alltför lineärt utvecklingstänkande. Som även utesluter liknelsen med larven och fjärilen. Och allt detta därför att konsten jobbar med enormt komplexa system som länkas till varandra och därför förändras. Medvetandet, perceptionen, traditionerna.

För att återknyta till dagstidningsrecensioner. Och framför allt till en viss typ av underkännande, eller för den delen ryggdunkande recension. Här finns en hållpunkt. Man kan säga: »Det här är inte kritik. Här förekommer ingen urskillning.« Inte ens i de fall där fördelar vägs mot nackdelar, dessa vedervärdiga apotekarrecensioner som man gör sig skyldig till ibland och som inte gör nån glad; inte ens de, hur väl avvägda de än är, gör skäl för att få kallas »kritik«. Kritik bygger på ett tillägg som sätter igång nånting. Så att objektet förändras, så att bedömningen förändras, och så att den litterära och litteraturkritiska verktygslådan byggs ut. Och språket byggs ut. Mer blir möjligt att tänka och säga. Medan annat måhända hamnar på reservbänken. Det här är jag inte riktigt klar över: ett framsteg görs, men görs det på bekostnad av nånting annat? Som kanske får vänta många generationer på sin upprättelse.

Ni märker att jag försåtligt smyger in urskillning som ett vär-

derande estetiskt kriterium. Nånting förändras i uppfattningen av ett verk. Och därmed är det också nånting som förändras i traditionen, och i de människor, modeller och begrepp som tillhör traditionen. Och det ser jag som ett värde. Jag ger mig den på att det även sker kroppsliga förändringar. Åtminstone ruckas perceptionen, om än aldrig så lite. Av ett enstaka tillägg, som till exempel vissa texter av Walter Benjamin eller Roland Barthes eller Julia Kristeva. Eller av en serie av gradvisa tillägg, som åstadkommer en diakronisk förändring. Benjamin fångar sin egen kritiska verksamhet (bland annat) i begreppet »den dialektiska bilden«. Barthes och Kristeva beskriver också sin egen kritiska insats när de framhäver litteraturens dubbelhet, ett normbrott som samtidigt redovisar normen. Samma utveckling kan konstateras över tid också hos ringare skribenter, som inte i lika hög grad sätter sin personliga prägel på en epok eller en nations litteratursyn. Alltsammans rör på sig. Fortare ibland, inte alls ibland. Likadant med översättningstraditionen, detta att klassikerna regelbundet måste översättas på nytt. Man kan säga, ganska slarvigt, att »språket förändras«, men det förklarar egentligen ingenting. Vad som egentligen händer är att överenskommelsen om vad som bygger upp ett litterärt verk förändras. Alla får en annan koll, och det beror både på individuella insatser och på en långsam, kollektiv förskjutning av synen på vad som är viktigt. Till exempel att jag har hört att de ymniga semikolonerna återkommer i den nya svenska versionen av Flauberts *Madame Bovary*. Detta är då ingen filologisk upptäckt, utan början till en kommande förändring av det svenska språkets interpunktion.

\*

Låt oss även pröva tilläggets estetik, formeln »tillfoga nånting nånting« på själva litteraturen. Den utvidgningen kräver, tro mig eller



ej, nånting så gammalmodigt som en uppgörelse med representationestetiken. Att litteraturen inte sysslar med avbildning, utan med att skapa självständiga tillägg till vad jag i brist på bättre ord helt enkelt tänker kalla »verkligheten«. Formeln blir då: »litteraturen tillfogar verkligheten nånting«, det vill säga tillägger, omdefinierar och förändrar. Också annat tillfogas nånting tack vare en betydelsefull dikt, till exempel »den litterära traditionen« eller »språket«, men ordet »verkligheten« är svårt att undvika i det här sammanhanget, i samband med frågan om vad litteraturen, och de konstnärliga verksamheterna överhuvudtaget, gör med oss. Inte verkligheten i positivistisk mening, som ungefär »den samlade naturvetenskapliga kunskapen«, men som nånting bortträngt och svåruthärdligt, nånting som behöver litteraturen, och som samtidigt motiverar den. Så länge jag diskuterade översättning och litteraturkritik, två verksamheter vars objekt är tämligen klart definierade: existerande texter, så länge fanns det en symmetri under priset om tilläggets estetik. Nu, när fokus skiftar över till konsten, blir det nödvändigt att införa en existentiell dimension, helt enkelt därför att objektet är så mycket mera vagt. Och jag väljer, förmodligen mot bättre vetande, att kalla detta som till exempel litteraturen tillägger nånting för »verkligheten«. Och tror att jag har Freud med mig på det.

Exemplet jag tar fram är *Quelque chose noir, Något svart*, sorgesången över en förlorad hustru i dikter som har det gemensamt att de består av nio typografiska rader. Jacques Roubaud tillfogar sorgen en beständig form och gör den därmed möjlig att handskas med, och att trotsa. Verkligheten fanns bara som negation innan den tillfogades en definierad form.

När jag tänker efter ligger den här beskrivningen nära Freuds beskrivning av det reparativa sorgearbetet i uppsatsen »Sorg och melankoli«, med tanken att en inre bild ersätter det förlorade objek-

tet. Absolut en form av vad jag kallar tillägg, och utifrån formeln kanske det borde heta: Roubaud tillfogar saknaden en form.

Kritik är alltså i så fall en sorg. Och översättning kan alltid beskrivas som ett halvt misslyckat orfiskt arbete, kanske därför att man har vänt sig om alltför många gånger.

\*

Låt oss gå vidare till områden jag inte kan. Musik och skådespelarkonst. Interpretativa konstarter. Faller de in i mönstret av tillägg, och vad är objektet? Att tillfoga partituret, traditionen, texten en kropp, en historiskt bestämd kropp. Det är viktigt att inte hoppa in i falska analogier eller antingen eller-tänkande. Låt oss pröva den hypotesen. Att det är kroppen, en unik, historiskt avgränsad och ideologiskt definierad kropp som utgör själva tillägget. *I give myself to you body and soul.*

För att anknyta till den enda interpretativa konstart som jag har litegrann erfarenhet av: diktuppläsning och prosauppläsning. Man kan urskilja ett antal strategier eller rättare sagt inställningar.

Den mekaniska uppläsningen, entonigt och i högt tempo för att pressa in så mycket text som möjligt.

Den neutrala uppläsningen, som nöjer sig med att återge interpretationen.

Den dramatiserade uppläsningen, som har aktören i centrum.

Och så det jag vill uppnå, det man kan kalla den tolkande läsningen, som utmärker sig genom ett självständigt bruk av pauser. Och betoningar. Och andra fonetiska resurser.

Man tar sig an en dikt på fri vers. Den mekaniska uppläsningen är väl knappast aktuell. Och den dramatiserande uppläsningen kän-

ner vi till. Men den neutrala uppläsningen funkar alltid. Med hänsyn tagen till interpunktion och radbrytningar. Eller helt enkelt bara föredragen som ett anspråkslöst, kontinuerligt prosaflöde.

Men den tolkande uppläsningen kräver nånting helt annat. Man skulle mycket väl kunna beskriva det som ett kroppsligt tillägg. Jag tillfogar eftertänksamt texten min historiska kropp, med alla dess begränsningar.

Det gångna årets arbete på Poesilabbet (se [www.poesilabbet.se](http://www.poesilabbet.se)) har stärkt mig i de här tankegångarna. I de tillagda pauserna, inhållningarna, prolongationerna, de oväntade tonhöjdsväxlingarna är jag närvarande, är jag mer än en megafon för det tryckta ordet, inte bara en printer. Förutom att själva den uppmärksamhet jag riktar mot dikten genom att lägga mig själv till den skapar en uppmärksamhet också hos lyssnaren, en uppmärksamhet som kan liknas vid en beredskap. Jag rycker upp henom ur slölyssnandet genom att själv vara attentiv, på tå.

Det här tror jag för övrigt är en viktig poäng närhelst man diskuterar tolkning. Att mer primärt än resultatet är att själva den principiella uppmärksamheten kommer igång, och därmed öppnar för en varseblivning på djupet: omedveten, kroppslig. Kanske en spegling av min insats – kanske nåt helt annat. Överhuvudtaget måste vi alla satsa för att våga tala om tolkning utan att se den som en väg till sanning. Det viktiga är vad som händer. Med oss, med traditionen och med objektet.

Min teoretiska ingång till att tala om »Tilläggets estetik« är som ni redan förstått tämligen begränsad. Jag förhåller mig till filosofi-historien ryktesvägen, men använder den som bollplank när jag själv känner behov av att filosofera kring dom grejer jag själv håller på med. Mina teoretiska ingredienser är avancerad litteraturteori, språkvetenskap, den hermeneutiska traditionen, ideologikritik och inte minst ett vresigt engagemang i vetenskapsteoretiska frågeställ-

ningar. Men jag skulle vilja lyfta fram en tänkare som kanske har stora bidrag att ge den här diskussionen vi alla är inbegripna i. Det plötsliga införandet av ett författarskap som på papperet inte alls hör till saken är för övrigt en av de grundläggande strategierna inom ramen för tilläggets estetik. Det oväntade avbrottet, ofta förklätt till ett nyckfullt infall, är ju till exempel ett grepp som är konstitutivt för hela essäkonsten.

Paul Grice gav bara ut en enda bok i hela sitt liv, jag har den här: *Studies in the Way of Words*, men jag är övertygad om att han är den viktigaste performativitetsteoretikern. Austin och Searle har blivit mer berömda, men de gör kategorierna till huvudsaken. De uppriktar taxonomier. Också själva begreppet performativitet har kommit att få en metafysisk anstrykning. Som om grejen är *att* nånting händer i samband med ett språkligt yttrande, mer än *vad* som händer.

Grice undersöker inte så mycket de institutionaliserade utsägelserformerna som han vänder sig till vardagsspråket och faktiskt beskriver hur vi hela tiden får mer sagt än vad vi faktiskt säger. Han pratar om betydelser som inte står på papperet utan uppstår i situationen: en term han tidigt lanserar för dessa kontextbundna betydelser är »non-natural meaning«. Hans undersökningsobjekt är avvikelser, som via tolkning, oftast helt omedveten, blottar en intention. »Meaning« på engelska har ju en medföljande bibetydelse av avsikt.

Jag hittade till Grice när hans föreläsningsserie »Logic and Conversation« revolutionerade samtalsforskningen – dock inte så mycket som den borde ha gjort. Nästan på skoj ställer han upp ett antal »samtalsmaximer« byggda på Kants kategorier, och stipulerar att överskridandet av dem ger upphov till betydelser.

Maximerna är i yttersta korthet att vi förutsätter att den vi talar med:

Ger lagom mycket information  
Talar sanning  
Håller sig till ämnet  
Är tydlig

Det här är ju kategorier som griper in i varann, och de är som sagt bara ett förslag. Men Grice poäng är att varje avvikelse från det vi förväntar oss ger upphov till betydelse, av olika slag. Mitt favorit-exempel är ett klipp ur en musikrecension:

Miss X produced a series of sounds that corresponded closely with the score of «Home Sweet Home»,

med kommentaren från Grice:

The most obvious supposition is that Miss X's performance suffered from some hideous defect. The reviewer knows that this supposition is what is likely to spring to mind, so that is what he is implicating.

Jag rekommenderar verkligen inte dylik elakhet i kritikerbranschen, tvärtom avskyr jag den, men det är ett exempel på sånt vi som språkare ägnar oss åt hela tiden. Och jag är övertygad om att Grice arbete skulle kunna ligga till grund för en stilistik byggd på avvikelse, och med gott om utrymme för att fånga det unika i till exempel ett litterärt grepp, eller undertexten i en teaterreplik. Hela andan i hans arbete talar för det. På ett ställe förklarar han sin lagom slängiga inställning till de viktiga problem han diskuterar, och slänger in följande fina varning, som verkligen rör vid kärnan av frågan om en kommande performativ kritik:

If one denies oneself this freedom, one runs a serious risk of underestimating the richness and complexity of the conceptual field which one is investigating. (s. 137)

Vad jag föreslår utifrån Grice är att komplettera idén om tilläggets estetik med ett antagande om att mening uppstår när man omedvetet eller avsiktligt mäter avvikelsen mellan det som tillfogas och det som tillfogas, mellan tillägget och objektet. Så om kritik innebär att man ställer grejer bredvid varann går det att föreställa sig en skriftställerpraktik byggd på avvikelse som skapar mening, unik i den givna situationen. Kanske med *semikolonet* som emblem, detta outtömliga sätt att underförstå att två saker hänger ihop på mer intrikata vis än vad som står på papperet. Och andra konstarter har säkerligen sina motsvarigheter till semikolonet: synkopen, filmklippet, uppstannandet. Måhända kan man göra samma undersökning från andra hållet och utgå från pausen som skapare av situationsbunden, icke-naturlig betydelse, och som det ögonblick när kroppen är som mest närvarande: jag tänker på resonemanget om diktuppläsning här tidigare.

\*

Då kan vi definiera, på försök, performativ kritik. Ett tillägg som tillfogar nånting nånting genom att ställa nånting bredvid nånting. Och / eller genom att ge nånting kropp.

Och mellan objektet och tillägget finns ett avstånd, en paus, en cesur. Konkreta, dvs utsträckta i tiden eller rummet, eller bara byggande på den inbördes olikheten mellan tillägget och objektet.

Ett avstånd som skapar mening. Som låter kroppen komma till tals. Som materialiserar känslor och vem vet vad mer.

Och låt oss i denna anda, och med inspiration från Grice krav på

filosofisk frihet, övergå till att diskutera vad som händer när avståndet blir en avgrund. När tillägget och objektet inte kommunicerar och förvandlar varann utan stannar kvar i den hierarkiska relation som brukar kallas representation.

*Tillägget är bara under reglementerade omständigheter en avbildning.* Det är kanske det viktigaste jag har att säga till er idag. Det behövs en institution som till exempel dagskritik eller litteraturhistoria för att en text ska kunna fungera som avbildning, gälla som avbildning, bedömas som avbildning. Ett reglemente som inskränker den skrivande till vissa uttrycksätt, vissa textstrukturer, vissa längdmått. Som ju inte alls är oskyldiga. Ofta rymmer de en explicit beskrivning på hur man ska skriva också.

Låter jag divamässig? Är detta en redaktörs krokodiltårar? Nej, jag tror att det är en central insikt att avbildning, åtminstone den textuella, förutsätter en institution och ett reglemente och att den skrivandes upplevelse av begränsning och frustration, av att ha lagts i en Prokrustesbädd, är den starkaste indikationen på att det föreligger ett reglemente också i de allra friaste av verksamheter.

Ta den akademiska uppsatsen på lägre nivåer. En underbar erfarenhet av att foga sig i föreskrivna former för resonemang, uttrycksätt, innehållshierarkier. Som att fylla i en blankett och veta att ens hjärta befinner sig nån annanstans. Men samtidigt en inskolning i avbildning. Tanken på avbildning är liksom bärande i den akademiska praktiken. Det finns ett objekt: ett verk eller ett problem, som avbildas enligt reglementets föreskrifter. Så att det framstår som att detta avbildande är nånting okomplicerat. Att kopierandet av professorernas nedärvda resonemang är ett redskap för att göra kopior av en förhandenvarande verklighet.

Medan i själva verket också den akademiska forskningen, inklusive naturvetenskapen, kräver av deltagarna uppfinnande av nya beskrivningar, gärna genom ett kollektivt arbete, för att nya sidor

och nivåer av verkligheten ska kunna uppenbaras, bli till genom att beskrivas. Genom att världen tillfogas nya beskrivningar förändras den och utvecklas. Medan avbildning bara är möjlig och giltig innanför den institution som reglementerar hur den ska gå till. Vilket naturligtvis är oerhört viktigt, och på sikt, innanför varje enskild avbildningsverksamhet, innebär en pågående förfining, ett minutiöst framåtskridande mot allt större detaljrikedom och taxonomi. Men som på samma gång mätt inte med måttstock utan med avbildningsarbetarens frustration pekar hän mot nånting annat. Ett mer jämlikt maktförhållande, där representationen är primär och unik, inte nånting som kommer i andra hand. Alltså inte bara ett paradigmskifte i Thomas Kuhns mening, utan även en forskning som bygger på tilläggets estetik, ja tilläggets epistemologi.

Begrunda dagskritiken som exempel på en sådan institution med implicit reglemente som gör anspråk på att avbilda både enskilda verk och nånting större som kan kallas samtidslitteraturen eller litteraturen.

På alltför kort tid och alltför litet utrymme förväntas en person i eget namn och mot alldeles för liten betalning, särskilt med hänsyn tagen till den allmänna lönekostnadsutvecklingen under de senaste femtio åren, förväntas hen klassificera och porträttera en nyutkommen bok. Ett katalogiseringsarbete med förväntade affektiva inslag ur en uppsättning standardiserade känslor. Eller om man ser det åt andra hållet: konventionaliserade kroppsliga reaktioner som klassifikationsinstrument i brist på bättre, och framför allt i brist på tid och utrymme.

Mitt förslag till hela dagskritikinstitutionen är att tvärt lägga ner hela avbildningstanken. Må den skriva som har nånting att tillägga.

Och som har läst på ordentligt.

För hela mitt resonemang ovan förutsätter förtrogenhet med det



man tillfogar nånting. Lyssnande. Läsning. Det är det örat som måste övas upp också, inte bara den skapande handen.

Det finns en tystnad av reflexion innan tillägget. Den kan vara både sekundkort och evighetslång samtidigt.

Framför allt önskar jag mig för framtiden en stadigare litteraturkritik, en som tar sig an sin uppgift med mera stolthet och självmedvetande, och i mycket mindre grad förringar sig själv inför det objekt som ska beskrivas. Om kritiken har modet att uppfatta sig själv som en konstnärlig verksamhet, får den även mycket större resurser att aktivt träda i dialog med andra konstverk.

Och vad beträffar de konstverk som väljer att agera längs en kritisk axel, önskar jag dem i lika hög grad en öppenhet inför objektet, kanske en mer kontingent upplösning av de egna konturerna. Mötet med omvärlden är slumpstyrt, och därför kan inte utgångspunkterna upphöjas till axiom. Den konstnärliga verksamheten är, med Peirce terminologi, abduktiv och inte deduktiv. Den bygger på ett samspel som inte går att förutse från början.

Förhoppningsvis alltså att mötet mellan kritik och konst ska leda till en berikande trafik åt två håll, som bägge syftar till omvärdering. När tillfogar nånting nånting i en skapad paus, så lyder min formel, och den implicerar att meningen är att saker och ting ska ha förändrats, att de inte lämnas orubbade. Både med avseende på tillägget och på det som fått sig nånting tillagt, som bearbetats och omarbetats av en utifrån kommande form.

\*

Och här kommer vi till det tredje och uppstagande benet i min framställning. Ett credo. Jag tror på formernas oberoende existens. Men jag är samtidigt mycket väl införstådd med deras historicitet.

Att formerna uppstår, utvecklas och beblandas med varann, särskilt i konstruktiv dialog med sina ofta ogripbara objekt.

Den fria versen uppstår ur prosadikten, och ur en tolkning av äldre litterära former som Gamla Testamentets profeter och Pindaros oden. Raskt tar den så över världen, för att mot slutet av nittonhundratalet framstå som det naturliga alternativet för att fånga och beskriva en livssituation. Den fria versens ofta antitetiskt uppbyggda uttryck som det allra mest neutrala och autentiska sättet att formulera sin relation till världen, som varats röst. Och den där auran av självklarhet hos den fria versen kommer förstås att bli mindre självklar med tiden.

En uppgift som åligger oss i det här skedet av litteraturhistorien är att inventera den fria versens former och ta ifrån dem deras självklarhet. För att på så vis effektivare och grundligare kunna ta avstånd från dem, ta avstamp i dem och på så vis gå vidare. Först när formerna uppenbaras kan de överges.

Mer övergripande kan hävdas att alla former som framstår som naturliga, ofta i samverkan med att de uppfyller varuformens krav i den rådande epoken, att det är nödvändigt att de utmanas av en kritisk verksamhet som ställer dem i ett annat ljus och gör dem tydliga och därför användbara.

En annan sån käpphäst eller väderkvarn jag har är att berättandet har fått *prosan* att hamna i skymundan. Prosan behandlas i alltför hög grad av de institutioner som handhar litteraturen som ett självklart, genomsiktligt medium. Och det är därför en ytterst viktig uppgift att definiera prosans former, för att på så sätt beröva den dess självklarhet och ge dess konstfärdighet mer cred, på bekostnad av den överdrivna respekten för berättelser och berättare. Såvitt jag kan se är det narrativa momentet i prosa bara en underavdelning till prosans förmåga till kombinationer, till att om man så vill göra tillägg på tillägg i nästintill oändliga serier, med intressanta cesurer

som blir tydliga endast om man läser med prosan för ögonen, och inte rycks med av berättelsen.

Sverige lider sannerligen ingen brist på eminenta prosaförfattare, men de hålls fångna i en ideologi som gör dem till berättare snarare än prosaförfattare, vilket i sin tur skapar en avgrund mellan tillägg och objekt, vilket i sin tur vidmakthåller ett representations-tänkande. Berättarvurmen må uppskatta skruvade, påhittade skrönor, men i grunden upprätthåller den ett representationstänkande som förutsätter att skönlitteraturen avbildar verkligheten. En inriktning på att studera prosans former och göra dem synliga skulle få till konsekvens en allmän insikt om att prosaförfattarna bearbetar verkligheten, och i synnerhet dess språkliga delar, på en kontinuerlig, minutiös nivå: mening för mening, sats för sats, ord för ord, och med gott om cesurer som förblir oförverkligade om man bara läser för berättelsens skull. Befria de potentiella avbrotten i prosan, och befria samtidigt författarna från deras roll som sago-tanter!

Jag åtar mig gärna att vara med om att påbörja den här prosaundersökningen, som skulle kunna ägna sig både åt beskrivning: kritiska texter eller utställningar som inventerar prosans formlära och dess historiska förvandlingar, och åt praktiska övningar, ägnade att återge den jämnt flytande tryckta texten dess pauser, och därmed allt det som kan komma upp ur dem.

Om det har funnits en outtalad underström i mitt anförande, under alla hänvisningar, exempel och formler, så handlar den underströmmen om att vi som konstnärer jobbar med extremt komplexa system som grundmaterial. Vår egen medfödda biologiska konstitution och dess historiska förvandlingar. Samhällen och institutioner ofrånkomligt genomsyrade av ideologier och dolda metafysiska antaganden. Språket – denna hjälpredda som ständigt tar oss vid handen och leder oss dit vi inte vill, om vi inte

växer upp och lär oss att ibland säga ifrån. Och så de estetiska systemen, som alltför lätt blir självgående om vi inte föresätter oss att utmana dem i varje stund. Kritikens konst är urskillningens konst, och vad den ger i uppdrag till oss som utövare, folkbildare och alldeles vanliga läsare-åskådare-lyssnare är att odla besinning, eller med ett modernt engelskt ord »mindfulness«. Genom att lägga in pauser på rätt ställe och på så vis släppa in det ständigt nya. Eller genom att skapa verk som innebär en rasande, grundläggande kritik mot hela tidsandan och världsordningen, givet att det finns några som gör sig besväret att ta till sig dem på deras egna villkor.\*

---

\* Framförandet av detta skrivna föredrag inför seminariet blev på oväntat vis en övertygande illustration av detta med »tilläggets estetik«. Jag läste upp vad jag skrivit från iPadens skärm, och under det efterföljande samtalet stod det klart att allt jag mer eller mindre omedvetet tog mig för under uppläsningen hade registrerats av den uppmärksamma och scenvana publiken, liksom fluktuationer i min mentala närvaro: i relationen till vad jag framsade och ibland överraskades av, ibland inte riktigt trodde på. Gestik och iögonenfallande försök att omärkligt hålla upp dricksvatten ur en stor karaff i en minimal pappmugg fungerade också på ett gestaltande vis. Det var en stor upplevelse för mig att på detta sätt bli tagen på allvar som scenkonstnär, och jag hoppas att det inte kommer att få mig att lägga in på förhand uppgjorda specialeffekter vid mina kommande framträdanden, för det blir säkert inget bra. När jag uppträder offentligt är jag helt och hållet tanke och språk, och möjligen röst. Kroppen är bara en medföljare, men kanske en mer intelligent sådan än jag hade anat.

*Marcia Sá Cavalcante Schuback*

Från kritik till performerandets skeende

*Några anteckningar*



På sjuttonhundralet, som var uppfinningarnas och upplysningens tid, uppfanns inte bara olika slags maskiner och drömmar om tidsmaskiner utan kanske först och främst maskinernas maskin, kritiken som maskin. Sedan dess lever vi i ljuset av denna märkliga kritiska maskin som reproducerar sig i kritiken av allt och även av sig själv. Det ingår i kritiken att vara självkritisk. I denna oändliga självreproduktion försvaras och värdesätts kritiken. Kritiken får kritisera allt, till och med olika kritiska synpunkter men inte det kritiska imperativet. Just detta förbud utgör kritikens döda vinkel. Men hur långt kan det kritiska imperativet då försvaras? Vad ser vi om vi vänder blicken mot kritikens döda vinkel?

I en kort text betitlad *Centralpark* skriver Walter Benjamin om behovet att tänka igenom vad det innebär att hylla och försvara ett revolutionärt moment i historien. Han skriver:

»Hyllningsessayen« eller apologin är angelägen om att skyla över de revolutionära momenten i historieförloppet. Upprättandet av en kontinuitet ligger den om hjärtat. Den fäster vikt bara vid de element i verket som redan haft sin effekt på eftervärlden. Den lägger inte märke till de skrovliga och taggiga ställen som erbjuder fäste för den som vill nå längre än till denna effekt.\*

---

\* Walter Benjamin, »Centralpark«, i *Bild och dialektik*, övers. Carl-Henning Wijkmark (Symposion, 1991).

Benjamin vill antyda att försvaret och högaktningen av de revolutionära momenten i historien konstigt nog är anti- och kontrarevolutionära. Försöken att »konservera« och försvara en revolution blir omedelbart konservativa eftersom de glömmer att uppmärksamma dessa »skrovliga och taggiga ställen« som skänker fäste till dem som vill gå utöver denna konservativa drift att behålla de revolutionära momenten genom att göra monument av dem.

Vilka är då »de revolutionära momenten i historieförloppet«? Förvisso flera, men det finns ett särskilt skede i den västerländska historien då själva idén om revolution skapas: det är moderniteten, där tiden fixerats kring prefixet »re«, det som återkommer i alla modernitetens grundläggande ord: *renässans* (pånyttfödelse), *reform* (att bryta mot traditionens former), *representation* (att referera allt som är till ett tänkande och kännande subjekt på så sätt att bara denna referens gäller som verklighet), *reproduktion* (den oändliga maskinella produktionen av detsamma som tryckkonsten förverkligade), *revolution* (som de ständiga pånyttfödande industriella, vetenskapliga, kulturella, moraliska, politiska revolutionerna). I alla dessa revolutioner blir själva idén om revolutionen ett medel för att erövra världen, för *las conquistas*. Prefixet »re« betecknar något dubbelt: å ena sidan »åter«, det vill säga *tillbaka*, å den andra sidan »*på nytt*«, bakåt och framåt på samma gång. Häri ses alltså en brytningspunkt som utlovar det omöjliga: att ogöra det gjorda och att göra det ogjorda, en revolution som skulle vara i stånd att förändra både det som har varit och det som aldrig har varit. Motorn till detta pre-fix, till denna nya »moderna« fixering är »kritiken«. Den moderna innebörden av kritik är motorn bakom de revolutionära momenten i den moderna historien. Moderniteten är inte bara en tid av revolutioner och kritik utan också en tid då kritiken blir revolution och då revolutionen förkroppsligar kritiken.



Kant, kritikens största filosof, definierade kritiken som ett linjedragande eller gränssättande gentemot traditionens kontinuitetslag. Förstådd som ett språk vilket talar för oss, som tankar vilka tänker för oss, som ideologier vilka alierar och gör oss främmande för oss själva är kritiken ett brott i traditionens logik av ett »av-sig-själv«. I detta linjedragande och gränssättande genererar kritiken ett märkligt ljus, upplysningens ljus. Kant beskrev kritiken som en upplysning och därmed som ett utträde från omyndigheten genom vilket man vågar tänka själv utan att behöva förlita sig på varken gud, tradition, religion eller stat. Det kritiska imperativet lyder: *Sapere aude!* Våga tänka själv!

Men om kritiken i denna moderna betydelse av linjedragning och gränssättande, av utträde ur ett omyndighetstillstånd kan sägas vara ett revolutionärt moment i historien, blir den då inte själv en konservativ mekanism när den måste hyllas om och om igen, när den måste hållas fast vid och försvaras till vilket pris som helst? Blir kritiken då inte själv en annan tradition? Blir inte denna hyllning av kritiken okritisk? Händer det inte samma sak med kritiken som med oss när vi går genom Dan Grahams *Pavilion Sculpture II* utanför Moderna Museet, att vi försvinner precis när vi syns? Försvinner inte kritiken när den utövas som en självklarhet? Och vad är då en kritik av kritiken? Brist på kritik eller självkritik? Är den självproduktiv eller en självreproduktiv kritik? En metakritik? Benjamins citat hjälper oss att inte blunda för denna kritiska virvel när det påminner oss om kritikens skrovliga och taggiga ställen – om hur kritiken bromsar kritiken, om hur kritiken tenderar att underminera sig själv.

Diskussionen om kritikens döda vinkel är nödvändig idag då kritiken verkar maktlös i maktens globala dynamik. Vi har blivit mycket misstänksamma mot stora ord som »revolution« och »utopi« men samtidigt mer trogna kritiken, förstådd som en sista

räddningsplanka i en värld som verkar förvandla allt till tvetydighet. Vår tid har beskrivits som globaliseringens tid, som en tid av ny och vild liberalisering av allt och alla, en tid av överbyråkratisering och hyperinstitutionalisering. Ordet »kritik« har blivit byråkratiserat och institutionaliserat. Institutionskritik sker inom institutionerna. Konstmuseerna kurerar utställningar om museikritik. *Schools of economics and management* tar Foucaults maktkritik till sin egen plattform för att konstruera nya och mer omfattande maktstrategier. Media blir det mäktigaste sättet att utöva de mest okritiska sätt att utöva kritik, nämligen å ena sidan genom att förvandla den till marknadsföring: »detta är bra«, »detta är dåligt«; och å den andra genom att kritiken identifieras med neutralitet och objektivitet och därmed avstår från att ta ställning. Denna mekanism blir tydlig till exempel då man ansöker om medel från forskningspolitiska institutioner, då måste ordet »kritik« anges som det centrala syftet utan att för den skull leda till en diskussion om vad »kritik« eller »forskning« innebär. På samma gång som diskursen om kritik tas över av institutioner och maktapparater saknas en kritisk praktik. När vi kommer till de verkligt kritiska punkterna återstår endast en desperat stumhet eller ett skrik som ingen hör. Vår tid, tiden för tvetydiggörandet av allt, är en tid av glapp mellan diskurserna om kritik och erfarenheten av kritiska punkter.

Kritiken har kanske själv uppnått en kritisk punkt när den reproduceras automatiskt, när den kritiserar av sig själv och när den reproduceras i all oändlighet, om och om igen, i en och samma form. Kritiken träder själv fram som kon-formism. Vår tid är en tid av hårda antinomier i vilken kritiken blir mer och mer okritisk och då vi mer och mer saknar tillgång till kritik.

Benjamins påminnelse om att vi bör uppmärksamma de revolutionära momentens skrovliga och taggiga ställen indikerar behovet av att *uppmärksamma* hur kritiken sätts i verket, hur den är verk-

sam och hur den verkar och påverkar oss. När kritiken uppmärksammar sina egna skrovliga och taggiga ställen framgår det att den såväl har något mer än ögon som drar linjer och sätter gränser som något mer än en mun som säger nej och skriker.

\*

Låt oss fundera över några skrovliga och taggiga ställen i det kritikbegrepp vi har ärvt:

1. Utifrån Kants ståndpunkt är kritiken en kamp mot historien. Kritiken är emot historien i så motto att den definierar historien på ett visst sätt. Varje kamp emot är på samma gång konstruktionen av vad som ska bekämpas. Kampen mot t. ex. terrorismen konstruerar terrorismen samtidigt som den bekämpar den. Kritiken förstås på detta sätt som en kontra-diktion, som ett att säga emot. För att säga emot måste detta »emot« vara mycket tydligt. Kritiken måste därför förtydliga, upplysa, klargöra och tolka, men allt förtydligande innebär alltså också en konstruktion. Kritiken kan därför sägas konstruera sitt eget »emot« i och med att den riktar sig mot det. Detta visar sig tydligast i historiens och traditionens mening, vilken kritiken har konstruerats under moderniteten. Kritiken har fixerat och pre-fixerat historien och traditionen som det förflutnas obegravda lik. Kritiken tar sig därför uppgiften att begrava det. Den moderna kritiken är på så sätt fixerad vid det förflutnas lämningar, vid det som förblir livlöst närvarande, som det förflutnas avfall. Historien, traditionen, det gamla stinker. Men var går gränsen mellan nuet och det förflutna? Säger vi nu är »nuet« redan förbi. Här kan vi dra oss till minnes Kafkas korta skrift som berättar om när han befann sig på Prags stora torg, framför den berömda astronomiska väggklockan och försökte ställa sitt armbandsur efter vägg-

klockans nu. Armbandsurets nu blir alltid efter, alltid försenat i förhållande till klockans nu; nuet är alltid redan förbi, alltid redan förflutet. Det som den moderna kritiken har svårt att inse är på vilket sätt det förflutna, historien och traditionen ligger i detta glapp.

2. I Kants bemärkelse riktar sig kritiken mot institutionaliserade maktstrukturer: mot kyrkan, mot historien och traditionen som fullbordade verk. Kritiken definieras således som en befrielse från något. Samtidigt är den moderna kritiken mån om att skapa en ny ordning. Det gäller därför inte bara att befria sig *från* det gamla utan även att frigöra sig *för* det nya. På så vis innebär den moderna kritiken friheten att binda sig till nya ordningar, men därmed också att begränsa sin egen frihet. Här uppstår en viktig fråga: hur mycket kritik kan moderniteten tolerera? En kritik som leder till obegränsad frihet, det vill säga till att inte binda sig vid någon ordning alls, en anarkistisk kritik, är det inte något som i själva verket strider mot modernitetens kritiska sinne? Kant själv ansåg att för mycket kritik leder till maktlöshet och ingen kritik till sterilitet. Han och hans samtida ansåg dessutom att den fria individens tänkande kan vara obegränsat kritiskt, men att den moraliskt ansvarige medborgaren kritiskt måste begränsa sig, ty ett kollektivt liv är ett liv som binder och därmed ett liv som måste begränsa sina egna fria rörelser. Många av Kants samtida ansåg dock att lagom kritik eller kritisk kritik som övning i det fria tänkandet inte var tillräckligt för att revolutionera deras egen tid. En rad kritiker av Kants idé om kritik från sjuttonhundratalet, alltifrån Moses Mendelsohn (farfar till tonsättaren) fram till Nietzsche och ännu senare, under 1900-talet, den så kallade Frankfurtskolan (Adorno, Horkheimer, Marcuse med flera) har visat hur kritiken tenderar att underminera sig själv, att den vänder sig mot sig själv – såsom egentligen allt levande.

3. Kritiken mot historien, traditionen, institutionerna och makten kan emellertid kritiseras för att den inte ser hur historien och traditionen kan göra motstånd mot institutionerna och makten och inte erkänner historiens och traditionens kritiska kraft mot institutionaliseringens övermakt. Detta blir tydligt inom koloniseringens dramatik. När *los conquistadores* (*dzules* som de kallas på mayafolkets språk) kom till Centralamerika, beskrevs erövrarna av mayafolket som de vilka lärt dem rädsla och de som hade kastrerat solen.\* Såväl deras mod som deras sol var just historien och traditionen vilka de förstod som livets dynamik och som metamorfosens gåta, gåtan hos det »ena i sig själva differentierade och differentierande«. Ett barn är såväl och samtidigt släktens kontinuitet som dess diskontinuitet eftersom det är både fortsättning och avbrott. Det singulära livet ger kontinuitet till släkten samtidigt som det utgör släktens diskontinuitet. Denna syn på historia och tradition som något vilket har en inneboende kritisk potential fick inget utrymme i Kants projekt men blev utgångspunkten för kritiken av Kants kritik i hans egen tid och framöver. Kants mest betydande kritiker i hans samtid var judiska intellektuella som ansåg att det »själv« på vilket Kants mottot »våga tänka själv«, »tänk endast enligt ditt eget förnuft« grundas, inte bara uttryckte ett nytt frihetsbegrepp utan lika mycket och kanske ännu mera en ny underkastelse under en ordning. Det kan lika mycket betyda att kritiken själv blir en maktapparat och att själva kritiken blir en ny institution, en förtryckande maskin. Johann Georg Hamann, samtida med Kant, påpekade att Kant inte ville erkänna att de »omyndiga«, de som »inte vågade tänka själva«, var förtryckta av ett system av normer och tanke sätt, och att deras myndighet skulle betyda en ny underkastelse under

---

\* Jfr. Miguel León-Portilla, »Os testemunhos maias das conquistas« i *A Conquista da América Latina vista pelos índios* (Petrópolis: ed. Vozes, 1985).

Kants nya ordning. Han klandrade därutöver Kant för att inte ha sett hur ofri människan är när hon inte inser traditionens, historiens och språkets kritiska potential.\* Det som Kant inte kunde se, enligt Hamann, var hur det upplysande förnuftet, med sitt ideal av autonomi och frihet består av samma förnuft som också förtrycker, koloniserar och stigmatiserar genom att dra en linje mellan vi och dem, de utvecklade och de primitiva, de goda och de onda osv. Kant kunde inte se det kritiska förnuftets egna skrovliga och taggiga ställen, att det kritiska förnuftet tenderar att underminera sig självt.

4. Historien, traditionen, det *levande* språket kan därför utöva kritik av kritiken. Hamann var den första att göra anspråk på en »känslighetens kritik«, på *känsligheten* såsom kritisk förmåga, där känsligheten förstås såsom språkets innersta väsen, som ett tänka-känna, ett kännande som tänker och ett tänkande som känner. Tidigt, redan kring 1784, insåg Hamann behovet av att finna en annan utväg än förnuftets upplysning, *Aufklärung*. Han vände då uppmärksamheten mot behovet av en känslighetens transfiguration, *Verklärung*.

\*

Istället för en kritik av kritiken proklamerade Hamann behovet av en meta-kritik – ett behov som vi också kan utläsa ur Benjamins citat och som kan förstås som ett behov att gå utöver den kritiska maskinens innersta logik. Han proklamerade behovet av transfigurationer snarare än upplysning och gjorde det genom att uttrycka

---

\* Jfr. Johann Georg Hamann, *Skrifter i urval*, övers. Staffan Vahlquist (Ruin, 2012) och i synnerhet för denna diskussion texten »Metakritik av förnuftets purism«.

en misstänksamhet mot hur pass kritiskt det moderna kritikbegreppet verkligen var. Läser vi på nytt denna Hamanns sjuttonhundratalskritik blir det möjligt att ställa oss själva frågan om vi verkligen lever i en tid som behöver mer kritik, om det är kritiken som har saturerat sig själv eller om vår tid kanske tvärtom visar att vi fortfarande saknar en kritisk förståelse av kritiken, eftersom sensibiliteten och känsligheten aldrig erkänts som kritiska i de oändliga debatterna om kritiken. Begreppet kritik reser oerhört viktiga frågor som det självt inte verkar i stånd att svara på.

Men på vilket sätt kan Hamanns tankar kring »transfiguration«, *Verklärung*, och »den kritiska sensibiliteten eller känsligheten« tänkas vidare? Det är möjligt att översätta det tyska *Verklärung* med »transfiguration« – om vi till exempel tänker på Arnold Schönbergs stycke *Verklärte Nacht* – som indikerar en figurtransmutation, en figurombildning. Figur betyder här inte bara gestalt och bild utan lika mycket tankefigur. På frågan om hur en tanke kan transfigurera, ombildas eller genomgå en metamorfos räcker det inte med bara logiska och konceptuella diskussioner utan det behövs en insikt i formens, bildens, figurens formande skeenden.

Hur kan en figuromvandling förklaras? Det finns olika förklaringsmodeller på hur en förvandling, en mutation, en transmutation, en förändring träder i kraft. De flesta modeller oscillerar mellan att härleda den nya formen utifrån en eller flera tidigare befintliga former, och genom att förstå den förvandlade formen eller figuren som en variation där även slumpen är inräknad. En logik av relationen mellan förebild och efterbildning brukar återopas, vilken förutsätter en kronologisk och successiv tidsuppfattning, en före och efter-struktur. Sådana modeller jämför nya former med gamla antingen genom härledning – deduktion (där från en första form en senare kan förutses) eller genom reduktion (som leder tillbaka den senare formen till den tidigare). Dessa komparativa stra-

teger utgår alltid ifrån *det formade*. De är fixerade i *det formade*, i vad som kan kallas ett »något«, som kan definieras eller bestämmas på något sätt, som kan prediceras, kvalificeras, klassificeras, som kan uppfattas som ett »verk«, en »installation«, »en position«, som ett »si eller så«, även om precisionerna blir oprecisa. De utgår ifrån ett förflutet tempus – det formade, det bildade, vare sig det var igår, nu eller imorgon. »Kritik« har hittills alltid utövats på det formade, det gripna, den avslutade formen.

Vad Hamann har lämnat som förslag till eftervärlden är den kritiska känsligheten och dess transfigurationsförmåga och något som jag skulle vilja kalla för »känslighetens transfigurationskraft«, vilken innebär en omtumlande förskjutning av fokus – nämligen att vända fokus till det formande, till det bildande, till det pågående, till det skeende i dess skeende, som är känslighetens tid och rum. Om kritiken alltså har att göra med det formade, med komparation och konfrontation av formerna och det formade sinsemellan, om den har att göra med en form mot form, bild mot bild, position mot position, har transfigurationen att göra med det formande, med blivandets presens particip.

Hamann kan kallas för en proto-romantiker, en beteckning som bara får mening om vi förstår *romantik* som ett sökande efter ett språk och ett tänkande som är i stånd att förstå blivandet inifrån blivandets egna skeende. Men hur kan kritik relatera till blivandets skeende? Egentligen kan den inte göra det inifrån blivandet, inifrån ett övergångsskeende eller mitt i det, eftersom det är omöjligt att hitta en distanserad punkt från vilken det skulle gå att säkerställa ett *varifrån* och ett *varthän*, en början och ett slut, ett ursprung och ett mål. Men om detta är omöjligt, hur är det då möjligt att förhålla sig kritisk, distanserad, åtskild, till ett skeende i dess skeende, det vill säga mitt i det, medan det sker? Genom att utöva ett tänkande i så mån att det tänks av världens skeende, ett begripande som självt



är gripet av skeendets värld. Genom att utöva en sensibilitet för denna emottagande aktivitet och detta aktiva emottagande. Detta är känslighetens, sensibilitetens *ståndpunkt*, vilket kan tyckas vara märkligt eftersom den varken är en »stående« och positionerad eller en icke-positionerad utanför stående punkt. Denna punkt är redan inblandad, involverad, mitt i, ett flertal samtidiga punkter, och därmed en mångdirektionell punkt. Det är en punkt som utgör en kritisk punkt där det formade, det bildade, det som träder fram som *varande* kan av-bildas, av-formas och som ett fotografiskt negativ visa sig i det formade forandets skeende.

Här skulle en helt annan sensibilitet, en helt annan känslighet eller ett helt annat meningsskapande behövas eftersom det gäller att i det formade kunna se det till form kommande, det till bild och figur kommande, som dras undan när formen, bilden, figuren uppnås. Det skulle behövas en inläring i att av-lära sig att fokusera på bilden, på allt som har kontur, bestämmelse, precision för att istället kunna uppfatta det förgängliga, blivandet i sitt skeende och då inte utifrån det som tidigare varit och vad som senare blev till. Det handlar om en sensibilitet för det osynliga och oskenbara, för det undandragande och försvinnande, till verklighetens egen »performance«, det vill säga dess kommande till form och lämnande av en form, till blivandet, det som Nietzsche beskrev som den blixlika händelsen, skeendets skeende (som Heidegger förstod som *das Ereignis*, tilldragelsens grundinnebörd), till övergångsskeenden, passager eller »arkader« i Benjamins vokabulär, till vändpunkterna i vilka den här *redan* är den där, där innan redan är efter och omvänt, där motsättningarna rör vid varandra så att det blir svårt att skilja på dag och natt utan att för den skull behöva blanda ihop ett med det andra. Vi har här att göra med gryningar och skymningar, med kommande från natt till dag och omvänt, med vaknande och insomnande, och dylika verbala övergångsskeenden.

Vad händer med kritiken, tanken, språket, reflexionen, ställningstagandena i övergångstider, sådana tider som vår tid vilken inte verkar kunna berätta om annat än just om blandningar av motsatser och om tvetydigheter, en tid då det blir allt svårare att skilja gott från ont, mänskligt från omänskligt och kritik från alienation? Här visar sig behovet av att lära sig att av-lära sig det formade, det bildade verket för att kunna lära sig en sensibilitet eller känslighet inför det formande och bildande, inför skeendens skeende, inför dess medan och mellan-rumslighet. Det handlar här om en sensibilitet för att kunna tänka det formande och blivandes egna skeenden, tidens och rummets egen *performance*. Det har blivit en kliché att hävda att »a performance's only life is in the present«;<sup>\*</sup> detta är en grov förenkling eftersom nuet utgör en kronologisk mätning som inte vet något om hur det närvarande är ett närvarande. Det närvarar som en *performance*. I ett handlande tänkande och i en tankens handling behöver vi sensibilitetens transfigurativa kraft. Det behövs en sensibilitet för världens skeende, för världens och meningens performerande skeende.

---

\* Peggy Phelan, *The Politics of Performance* (London: Routledge, 1996)

*Gunilla Rööf*

# Konstnärens privilegium

*Ett seminarium*



*(Seminarierummet, kallat »Hus 28« eller »Modellverkstaden«, ligger vid vattnet på Skeppsholmen i Stockholm. Utanför fönstren ser man båttrafiken i Stockholms inlopp. Rummet är ljust, två av de fyra väggarna består nästan bara av fönster. Det är höst. Trettiotalet åhörare sitter vända mot en enkel scen. Någon ber om att stänga till dörren, eftersom det blir kallt. Vi drar för fönstren och fäller ned den stora filmduken.)*

*Magnus William-Olsson*

Välkomna till FSL:s föreläsningsserie »Performativ kritik«, som idag gästas av skådespelerskan Gunilla Röör. Ur en vinkel behöver hon ingen presentation. De flesta vuxna svenskar har troligen ägnat åtminstone några timmar av sina korta liv åt att betrakta Gunillas gestalt på scen, på filmduk eller skärmar. Men ur en annan vinkel måste vi förstås fråga – vem och vad det då var vi betraktade? Förhållandet mellan kropp och gestalt tillhör ju skådespeleriets grundforskning. Vad, vem är det vi betraktar när vi betraktar en skådespelare som spelar en roll? Jag tänker ofta på skådespelarens sammansatthet som modell för en särskild sorts reflektion, vilken överstrider kategorier och begrepp som »jag« och »du«, »eget« och »andras«, »subjekt« och »objekt«. Den har signifikans långt utanför skådespeleriet och teatern, men den blir kanske allra tydligast där,

i det performativa. Jag tänker mig relationen mellan kropp och gestalt i skådespeleri som såväl en skillnad som ett upphävande av skillnad, kroppen förhåller sig till gestalten ungefär som handen till kinden när man gör så här ... (*lägger handen mot kinden*) Då känner såväl handen kinden som kinden handen, åtskilda och likväl samma, ungefär som kvantfysikerna lär oss att materia betraktad från ett annat håll kan vara vågrörelse.

För kritiken, som ju alltid kämpar med frågan om objektet, ter sig därför just skådespeleriet som en så löftesrik möjlighet. Kroppen, dess framförande, som kritisk praktik. Kanske blir det inom skådespeleriet allra tydligast i närbilden, i det som ibland med ett gåtfullt grekiskt ord kallas *mimik*. Jag har några närbilder av Gunillas gestalter i minnet, framförallt från några filmer. Det slog mig att dessa bilder, vars uttryck förstås inte låter sig översättas i ord, skulle kunna betraktas som en sorts kritik, en akt av förståelse eller tolkning, där objektet så att säga följer av akten. En kritik som, liksom bakvänt, föder sitt föremål. Det är, tycker jag, en fantasieggande tanke som öppnar för en stor reflektion kring skapande och kritik. Den performativa kritiken – kan den kanske förstås som en kritisk praktik vilken föder sitt objekt? Tanken öppnar, tycks det mig, för en helt annan relation mellan skapande och kritik. Kanske var själva begynnelsen, kanske var Guds stiftande »Varde« ett kritiskt ord, ett ord som skapade avstånd, som skiljde sig från just den skapelse det framfödde?

Det är fantastiskt att ha dig här, Gunilla – var så god!

*Gunilla Rööf*

*(Går under föreläsningen fram och tillbaka i rummet, gestikulerar, använder rösten i många register, riktar sig ibland direkt till enskilda personer i publiken, talar ibland som till en folkmassa, imiterar och gestaltar såväl sig själv som de personer och förhållanden hon berättar om.)*

Tack så mycket. Jag blir verkligen röd. Det är inte så ofta man som skådespelare får höra det man sysslar med beskrivet på detta inkännande och poetiska vis. Vi skådespelare talar ju sällan om vad vi gör och hur vi gör det. Tack!

Någonting spännande har hänt med skolorna, tycker jag. Ni vet detta med kandidat-, magister- och högre forskarstudier. Det är väldigt bra med mer kunskap, att man sätter ord och fötter, alltså FÖTTER har vi oftast på kunskapen men vi har kanske inte alltid orden för att beskriva det vi gör. Denna utveckling välkomnar jag på alla sätt och vis. Men när Magnus ringde mig i somras (*vänder sig till Magnus Jacobsson*) – Ha! Du ska inte gå härifrån nu! – då sa han till mig: »Kan du komma och föreläsa om performativ kritik?« Kommer du ihåg vad jag sa då?

*Magnus Jacobsson*

Eehh ... jag kommer ihåg ditt ansikte ...

*Gunilla Rööf*

Jag sa: »Vad Är Det?«, det var vad jag sa. Kritik vet jag ju vad det är, (*skratt*) men det där *performativ* ... Ja, det var väldigt spännande, jag gick igång på det ...

*Magnus Jacobsson*

Men du tog det fantastiskt bra, på uppstuds, tycker jag ...

*Gunilla Röör*

Ja, jag tackade ja på en gång ... Jag tror att anledningen till att ni bjöd in mig var att ... ja, okay jag är skådespelerska, jag jobbar på Stadsteatern för det mesta, ibland med film, ibland med tv, ibland med radio, ibland regisserar jag litegrann, men jag har dessutom en professur i filmskådespeleri nere i Göteborg. Och det var därför jag trodde du ringde mig Magnus.

*Magnus Jacobsson*

Nej.

*Gunilla Röör*

Nehej ... Jaha, men det var det jag trodde, för där nere står jag ju i kontakt med människor som nu börjar teoretisera kring vad det är vi håller på med och det har jag själv inte alls gjort tidigare. Jag säger det genast, så att ni vet om att det inte är nån akademiker ni träffar nu. Skriv upp det! Jag kan bara uttrycka mig genom praktik och jag har ingen teoretisk ... utbildning. Men det var nog därför ni bjöd in mig, tänkte jag. Och då får man ju inte feiga ur, eller hur? Och så började jag fundera på vad jag skulle säga ... Som professor har jag valt att endast undervisa, jag jobbar med studenter på alla nivåer, med praktiska övningar, bara med praxis. Men så finns det där då en kvinna, Pia Muchin, som är fysisk gestalt-lärare. (*vänder sig till Lena Carlsson*) Du känner henne?



*Lena Carlsson*

Nej... Men jag vet vem det är...

*Gunilla Röör*

Hon bjöd i alla fall in mig till ett konstnärligt utvecklingsprojekt. Och jag sa Nej nej nej, konstnärlig forskning håller inte jag på med, för jag tycker att jag forskar i min vardag, jag tycker att varje ny uppgift är ett slags konstnärlig forskning. Så jag sa till henne: Jag vill bara jobba med undervisning, jag vill INTE jobba med nån konstnärlig forskning! Men Pia var så entusiasmerande så att jag till slut inte kunde tacka nej. Men projektet är hennes, inte mitt. Det vill jag poängtera. Det jag kommer att presentera för er här är med andra ord en tredjedel av ett projekt där Pia Muchin, som är lektor i fysisk gestaltning, har valt att använda mig som ett slags samtalspartner, provdocka och... eh, ja... en... kropp, kan man väl säga, en gestalt. Hon har inte har sagt till mig vad gestalten ska göra, men vi har tillsammans fått mig att utforska vissa saker. Och vad är det då hon forskar i? Ja, från början kallades det »postmodernistisk teater«, men det har redan nu förvandlats till någonting annat.\* Det hon ville ha mig till var att undersöka... kroppen på scenen. När och hur använder man sig av kroppen? Finns det ett alfabet, typ, finns det en grammatik för kroppen? Och eftersom hon har jobbat med Yat, som är ett rörelsesystem som används på scenskolan i Göteborg, så är hon enormt fördjupad i dessa frågor, men hon ville jobba med nån som inte kunde systemet, hon ville titta på det från ett annat håll, hon ville lämna systemet bakom sig, hon ville packa ihop sin verktyglåda och då valde hon mig, för jag kan ingenting om Yat och jag

---

\* Projektets korrekta titel är »Postdramatisk teater som metod och praktisk teori innanför respektive utanför akademien«.

är om inte emot Yat så inte HELT för att man systematiserar allting på det sättet. Hur som helst, hon ville ha en kropp och jag sa ja.

Vi skulle börja jobba och efter att vi samtalat länge med varandra om vad vi trodde att det här projektet skulle komma att innehålla ... jag menar, postmodernism kan vara allt möjligt, det kan vara egna texter ... man kan utgå från en bild, man kan improvisera, man kan göra vaaad som helst, aaaallt är möjligt ... Ja, men man måste ju ändå ha ett FÄNGELSE för annars händer ju INGENTING. »Var är fångelset?«, frågade jag Pia. »Nej, det finns inget fångelse, du ska bara komma som du är och vi ska börja jobba.« Då sa jag: »Men nu har vi visst missuppfattat varandra, hur då komma som jag är?« »Ja«, sa hon, »men nu har vi pratat så mycket så det är bara för dig att gå upp och börja«. Nej det tror jag inte! Nej vänta nu här, sa jag, jag måste ju ha en text med mig! »Varför då?«, sa hon. Ja för att jag kan ju inte bara komma med mig själv, nej det går inte. Och så hade vi vår första skärmytsling. Det här blev till en liten konflikt mellan henne och mig, trots att vi hade pratat i sex veckor. Men just detta är skillnaden mellan att PRATA och att GÖRA! Det är först när man GÖR som missförstånden kommer upp, inte när man pratar, då kan man alltid vara överens om allting ... Men då sa Pia: »Okay, jag tänker inte ge dig någon text, men du kan ta med dig ett stycke musik.« Mmmmm, det kan jag kanske göra, det var ingen dum idé, det tyckte jag var bra, det tyckte jag var konkret. Hon sa: »Ta med dig ett stycke som du tycker om, du kan ta med dig flera om du vill, så kan vi börja jobba med dem.« Okay, så jag gick hem och började lyssna på en massa musik och tänka på vilken musik som varit betydelsebärande och vad är det för musik jag gillar. Ja, jag plockade ihop all möjlig olika slags musik, för jag var väldigt noga med att säga till Pia att det här med JAG och GUNILLA och Gunillas ryggsäck och sånt är jag inte intresserad av att inventera, ABSOLUT INTE UNDER NÅGRA SOM HELST OMSTÄN-

DIGHETER vill jag inventera mitt bagage, alltså jag vill inte ha någon gestaltterapi! Jag blev oerhört ängslig att hon skulle föra in någon sorts barndomsimprovisationer, jag menar: varje skådespelare använder sitt bagage hela tiden, men vi gör det under kamouflage, och det är det som gör att vi står ut med att vara skådespelare. Förstår ni? Annars så blir vi sjuka. Ja, använder det gör vi ju på olika sätt, det finns ingen generell sanning, men jag var mycket noga med att säga att jag vill ha en text att jobba med, jag vill inte jobba med personliga bagage, jag vill inte ha gestaltterapi, alltså INTE INTE INTE... Det vill säga allt det som man inte får säga som skådespelare, det tillät jag mig att säga nu när det skulle vara konstnärlig forskning minsann, för då tyckte jag att jag fick vara mindre lydig, och det var väldigt viktigt för mig att inte vara LYDIG. Och så kom jag då till den här sejouren med Pia. Jag var lite nervös, på ett positivt sätt. Hon sa: »Vi börjar med en av låtarna du tagit med dig«, och så började vi med »Smile« av Charlie Chaplin. Vi lyssnade på den och sedan frågade Pia: »Varför har du valt den musiken?« Och då kom vi förstås till det jag velat undvika... Jag menar, man kan aldrig jobba utan att blanda in sig själv, det är fullständigt omöjligt. Man är samma ansikte och man är både hand och kind och alltihop. Ja, jag började alltså berätta för Pia att när jag var liten så bodde jag rätt mycket hos min mormor. Hon var gammal stumfilmspianist, så det jag minns mest från vistelserna är att hon spelade för mig, hon satt och spelade hela stumfilmsrepertoaren, som jag alltså kunde rätt väl jag när jag var ganska liten. Jag visste inte vem Charlie Chaplin var, men jag kände väl hans låt »Smile«. Det var ett ganska fint minne, att sitta och luta sig mot... och lyssna på musiken. Men då sa Pia: »Kan du hitta en kropp nu till den här musiken?« Jaa... jaa... men det är ju självklart... antingen blir det min lilla kropp som sitter och lyssnar på mormor eller så blir det mormors kropp. Jaha, då valde jag förstås

mormors kropp. Och då hände något som jag faktiskt tycker är ganska fantastiskt. När jag var liten var min mormor väldigt sjuk, hon hade reumatism vilket gjorde att hon inte kunde spela så bra längre. Vänsterhanden fick hon alltid liksom LÄGGA upp på tangenterna (*visar*) sen kom den andra handen där och så spelade hon med de där krokiga fingrarna och så sa hon alltid »oh aj aj oh nej nej nej«, det vill säga hon tyckte att hon spelade så illa, fastän jag förstås tyckte det lät jättefint. Hon hade också andra problem. Den ena foten var så att säga inåtvänd (*visar sittande på stolen*) och så var det då de här krokiga fingrarna (*visar*) och så hade hon också ... (*i det att hon beskriver modellerar hon om sin egen kropp i mormoderns ställning*) Hon höjde den här armen, hon hade så ont så hon hade en spänning här som gjorde att den här axeln var alltid lite högre ... ja! Och så här satt jag då plötsligt i min mormors kropp (*hon sitter på stolen med höjd högeraxel, krokiga fingrar, vänsterfoten inåtböjd*) inför Pia Muchin. Hon sa bara: »Bra! Kan du göra en dans av det där till nästa gång?« Jaha, men då gick jag hem och så gjorde jag en dans utifrån mormors rörelser. Jag gjorde en ganska osentimental dans på grundval av de rörelser jag hade upptäckt. Jag gick alltså aldrig in i mormors känslor, utan jobbade helt praktiskt. Det var foten, det var axeln, det var den där handen och så var det det att hon inte ville ha rullstol utan hon hade en sån här ... ni vet en sån här ... kontorsstol! (*visar genom att låtsas sitta på en rullande kontorsstol*). Det gick ganska lätt att göra en dans och den blev ganska bra faktiskt. Nu hände något egendomligt. Pia hade parallellt bett mig att ta fram figurer som jag har spelat genom åren, så jag tog fram fröken Boye, lilla Karin Boye och nån liten gumma jag hade spelat i Selma Lagerlöf och ja ... det var väl lite av varje som liksom strömmade ut ur kulisserna ... och vi undersökte de rörelsemönster figurerna hade. Så småningom ville jag pröva Richard III, som jag ju har spelat, och döm om min förvåning! Vad händer

när jag tar fram honom? Den här foten åker in i dit (*visar*), den här handen knuffas upp där, den där axeln åker upp dit och så är det bara (*härmar karaktären Richard III:s röst*)... Alltså plötsligt så uppenbarade sig Richard III som min mormor! Min mormor var i Richard III:s kropp... och det var... hissnande! Det är nog den största nyckeln jag har hittat under de senaste 25 åren! Jag har alltså fullständigt utan min egen vilja eller avsikt eller lust använt min mormor och för att spela DEN DJEVELEN. Den här (*hon visar med kropp och läten*) han var ju inte klok! Och det var min mormor, hon hade smugit sig in där bakvägen och jag hade inte ens tänkt på det!

Efter det blev jag lite mera ödmjuk inför möjligheten av att man kanske blottar sig mer än vad man tror. Man vill ju blottlägga sig som skådepelare men man vill ju ändå bevara sig själv och vara lite hemlig och ändå inte för hemlig – alltså det är ju det här vi sysslar med hela tiden, och ibland går det bra och ibland går det inte alls, men mormor hon var där och sen fortsatte vi att jobba på det här sättet och det kom fram många andra gestalter. Samarbetet gjorde att jag fick ett starkt förtroende för Pia Muchin. Det är ju på det viset man bygger relationer när man jobbar konstnärligt. Man ser att den andre ser vad man gör och därigenom kan hon bekräfta vad det var man gjorde och även locka ut en dit där man helst inte vill vara, men ändå kanske har störst skatter att hämta. Jag är väldigt tacksam mot Pia för det.

Jaha, det var den första delen, sen var det lite sommarlov och sen var det lite andra saker och sen kom vi tillbaka och då hade jag gjort den här monologen på Stockholms Stadsteater om Gertrude Stein, kanske någon av er har sett den?

*Några i publiken*

Ja.

Gunilla Rööf

Ja, och det var ju mitt vanliga reguljärflyg... att jag jobbar på teatern, alltså. Och den här gången jobbade jag med regissören Carolina Frände, och gestalten Gertrude Stein. Ni känner väl alla till henne, förstås... jag har med mig lite bilder (*pekar på en hög papper, program och fotografier som ligger på golvet*)... Det är en STOR kvinna och hon levde ju i början av förra seklet, var med och upptäckte modernismen tillsammans med sin bror, samlade konstverk av Picasso och de där stora mästarna... Hon höll salong hemma. De hade det ganska bra ställt så de kunde köpa tavlor, de kunde bjuda hem folk och bjuda på mat och diskutera konst och sånt. Hon såg väldigt mycket upp till sin bror som var några år äldre... Så småningom började hon skriva, mer eller mindre för byråådan. Hon talade inte med någon om att hon skrev. Däremot började folk att vallfärda till henne för att höra vad hon tyckte om det de hade skrivit. Hon bars av viljan att modernismen skulle droppa ner på pappret, att även det skrivna ordet skulle vägra lyda, även det skrivna ordet skulle vara fritt, det skulle fås att tänka nya tankar, att spränga och inte lyda. Nu kommer vi tillbaka till det där ordet LYDA! Gertrude Stein vred sig verkligen emot all typ av grammatik, hon ville inte ha några kommatecken, hon ville inte ha utrops-tecken, inga frågetecken. »Sånt kan man förstå själv om man läser en text«, menade hon. (*Skratt i publiken*)

Jag kände till henne, Gertrude Stein, innan arbetet med föreställningen, men jag hade inte läst hennes texter. Ja, om henne kan man ju prata i tio timmar! Det ska jag inte göra, men jag vill att ni ska få lite bakgrund, annars kommer ni inte att förstå nånting av det jag ska visa sen. Det är därför jag dröjer lite vid Gertrude nu. Jaa... Med föreställningen jobbade jag som man brukar, vi tittade på mycket bilder och fantiserade och jag tittade mycket på konsten

från den tiden och jag läste hennes ... lättare ... romaner, inte den där *All Americans* – den har du säkert läst. (*Vänder sig till Magnus William-Olsson*)

*Magnus William-Olsson*

Näe ...

*Gunilla Rööf*

Nehej. Okay – då har du den på listan! *The Making of Americans*, den är bara tusen sidor lång, enorma upprepningar! Inga svåra ord, men hon sätter liksom ihop dem på ett rytmiskt sätt som kan vara oerhört plågsamt. Man måste hela tiden återvända till meningens början för att man tappar bort sig på vägen. Mmmmm ... men i alla fall var det ju jättespännande att få spela henne. Först tänkte jag: Det här kan ju inte JAG göra. Det är ju Margaretha Krook som ska spela det här, hon gjorde ju det för tjugofem år sen typ. Men Carolina Frände som är en envis människa sa: »Det är du som ska göra henne nu, du får tänka på att det kommer en ny generation.« Va!? sa jag. Jag tycker fortfarande att jag är fjorton och ett halvt ... Men hon övertalade mig och det har varit ett jättestort äventyr ... (*plockar upp och visar foto*) Här ser man henne ... i renässansfåtölj ... Hon blev ju så småningom världsberömd för det hon hade gjort men det tog lång tid, hon slog inte igenom förrän i femtiofemplusåldern. Då fick hon åka runt i Amerika och hålla föreläsningar om sitt skrivande ... (*viftar lite med fotografier som ingen i publiken kan se*) En otroligt fascinerande person ... en enormt ... pompös och så där själv ... säker person ... Och detta var ju någonting jag var tvungen att ta fasta på när jag skulle spela henne. Det gick lite upp och lite ner och lite upp och lite ner med arbetet, framförallt efter att Caro-

lina Frände sa till mig: »Du ska inte röra dig över huvud taget, du ska bara sitta på en stol. Där ska du säga hela första akten i ett svep, sen är det paus, och sen ska du sitta DÄR (*pekar*) och sen ska du ta hela andra akten därifrån. (*Skratt. Riktat sig till en person i publiken*) Ja du har ju själv sett den. Jag svarade henne förstås: Nej, det går inte. Jag är skådespelare. Det går inte, jag kan inte bara sitta stilla och inte ha några DIAGONAAAAALER, inte något DJUUUUUP! Alltså, jag menar: Jag kommer att gå omkring som en hieroglyf! (*visar*) ... Det är det VÄRSTA jag vet! Jag var jätteupprörd faktiskt. Jag tyckte att hon tog ifrån mig mina armar och ben och allt det som jag tycker att jag i alla fall är LITE bra på. Men till slut sa jag mig ändå: Okay då, det är väl meningen, det är väl nån mening med det hela, och så försökte jag verkligen ... Sedan fick jag en annan nyckel av Carolina. Hon sa till mig: »Jag vill inte att du ska spela Gertrude Stein utan jag vill att du ska spela idén om Gertrude Stein.« Tack så jättemycket, svarade jag, nu fattar jag allting. Nu kan jag sitta här, nu kan jag sitta här i båda akterna om du vill. Den där repliken gav mig ett slags ram för hur jag skulle leta, men innan dess var jag kvar i mitt vanliga, mitt icke-modernistiska sätt.

När jag nu var tvungen att sitta stilla frågade jag Carolina: Kan vi pröva att jag ändå laborerar lite mer med rösten än vad jag brukar göra så att jag har nååågot ställe där jag också får vara modernist, där jag liksom kan få uttrycka mig? Till det sa hon okay och därför har jag tillåtit mig att laborera mycket mer med rösten i det här verket än jag annars brukar göra.

Ja, så återvände jag på nytt till universitetet i Göteborg och föreslog Pia att vi skulle ta in Gertrude Stein i vårt laboratorium. Dels hade jag hämtat mycket kunskap om henne och dels var alltså föreställningen helt stillasittande. Men framförallt är pjäsen konventionellt narrativ, den har början, mitt och slut. Och när jag tittar på Gertrudes egna texter så är ju de så långt ifrån den där pjäsen man



kan komma. De har ingen början, de har ingen mitt, de har inget slut. De har inte ens nån grammatik. Jag förstod att jag måste få jobba vidare med allt det här på nåt sätt. Pia kände inte till Gertrude Stein så vi började med att läsa hennes texter. Vi tog oss också an en del av hennes föreläsningar, vi tittade på bilder, och så vidare... Pia blev jätteförtjust i Gertrude Stein. Vi kröp liksom in i Gertrude tillsammans, det var också fantastiskt inspirerande. Vi började skriva konstiga dikter tillsammans som vi sedan läste upp i hög fart. Vi gjorde en lång rad sådana där workshopgrejer. Men så kom vi till den kritiska punkten, att jag skulle börja gestalta. Då var det som att... (*visar den ytterst stela Stadsteater-Stein*)... Det här är alltså Gertrude Stein, typ så här ungefär (*fortsätter visa*). När jag nu fick frihet med Pia så hände det ingenting, alltså den här kroppen den VILLE INTE röra på sig. Den var liksom fast i den där pjäsen. Och jag sa så här, det MÅSTE gå att bryta upp, det MÅSTE gå att bryta upp... jaaa... Och då gjorde vi såna här olika gångövningar (*visar*). Jag lekte till exempel att jag var i Luxembourgträdgården och det var bara HUR TÖNTIGT SOM HELST! »Det funkar inte! Det funkar inte! Hur ska vi göra?« Då grep Pia in och sa: »Vi ger samma läxa till Gertrude som jag gav till dig. Gå hem och hitta musik som du tror att Gertrude lyssnade på!« När vi gjorde så gick vi rakt in i fabuleringen. För det finns inga belägg för någonting vad gäller Gertrudes musiksmak. Nu är det ren fantasi! Lyssnade Gertrude Stein på musik över huvud taget? Ja... jag fick gå hem och leta efter musik till Gertrude, som skulle passa till Gertrude, som jag... trodde att hon kanske kunde gilla. Det blev Ravel och Debussy och det blev Satie och alla de där som började förändra lite hur man spelade vid samma tid ungefär... Jag vet att Eric Satie var gäst hemma hos Gertrude. Hon var inte särskilt förtjust i honom... hon var inte särskilt förtjust i musik över huvud taget... Hon säger själv i biografien att hon avskyr musik, hon är helt omusikalisk, hon

avskyr också teater, varför ska man gå på teater? (*Med Gertrudes röst*) »Man ser ju bara det som är redan förväntat, jag AVSKYR att se det förväntade, jag vill bli överraskad!«... De hade ett piano hemma men ingen fick spela på det, inte ens Alice B Toklas, som var hennes älskarinna och sedermera hustru, eller inte hustru men... följeslagare, fru... och hon var ändå konsertpianist från början. Hon fick INTE spela på pianot och om dess lock nån gång öppnades då satt endast Gertrude där och spelade så här (*visar med ett finger*) ... bara på de svarta tangenterna! (*Skratt från publiken*) Men när man sedan läser hennes texter så är de genommusikaliska! Jag gav mig hur som helst friheten att låtsas att hon var inspirerad av Ravel, Debussy och så vidare. Ja, jag hittade andra konstiga musikstycken också, som bara var tjutande sirener och sånt, men de styckena klarade jag inte av att improvisera till.

Jag började göra likadant med Gertrudes stycken som jag gjort med dem jag själv valt... Jaha! Men då gjorde kroppen VÄLDIGT MYCKET motstånd, kroppen ville INTE röra sig och... jag vet inte... Gertrude var väl inte så där jätte... *flexible* ... det tror jag inte, men... hon är ju väldigt stationär... eller så vägrade kroppen för att jag själv hade blivit så institutionaliserad i mitt sätt att spela henne på Stadsteatern. Det är inte omöjligt! Kroppen är helt fenomenal på att minnas och på att vilja göra precis som den har gjort förut. Kroppen vill liksom inte ha några moderniteter, den vill inte förändras. Men till slut så lyckades jag, till ett Stravinskystycke som var ganska så... uppåt. Då hade jag suttit helt ensam länge. Jag sa till Pia: Du får gå ut, det här är så pinsamt, jag måste vara ensam... eh... och så satt jag först och försökte bli en häst. Jag hade fått för mig att hon var som en arbetshäst. (*Skratt i publiken*) Ja vad gör man? Man försöker använda sin fantasi och den där hästen den var... liksom... åh! Det blev INGENTING av den där hästen, det var töntigt och jag var så sur och grinig och tänkte att varför ska

man hålla på med konstnärliga utvecklingsprojekt, det är ju bara avvecklande ... (*skratt i publiken*) Ja, så där var det. Men så fick jag fatt i det där stycket av Stravinsky. Och så mindes jag en del bilder på Gertrude när hon leker med en pudel. Har ni sett dem ... ? Gertrude hade kungspudlar ... De är de enda bilderna där hon är lite mer avslappnad. Gertrude Stein älskade att posera, hon poserar HELA TIDEN och det spelar ingen roll om det är Man Ray eller vem det nu är som tar fotot, det är bara poser. Och hon klippte sig som Caesar för att hon skulle göra intryck och att hon var så stark och Napoleon och ja ni vet ... Men på de här bilderna med den här hunden ... (*visar bild där Gertrude verkligen POSERAR med hund. Får själv syn på bilden*) ... ja just den här kanske inte var så avslöjande ... men det finns andra bilder och en film där hon leker med den här pudeln i trädgården. Och då SER man ju en liten flicka eller en vanlig människa eller en kvinna eller vad det nu är, som leker med en hund. Och då rör sig hennes kropp precis som din kropp rör sig eller min kropp rör sig. Och då tänkte jag: nu skiter jag i allt, nu leker jag att jag är en hund. Och så lekte jag att jag var en pudel och då hände det någonting ... ja ... men det var ju bara en slump ... Men i alla fall kom jag loss lite mer, så jag gjorde en etyd om en hund som jag visade för Pia, som sa: »Det där kanske går att utveckla.« På så vis fann jag ett sätt att jobba: Jag ska inte tänka att jag är Gertrude, jag ska bara tänka på att jag älskar min hund eller undersöka hur den hunden rör sig. Eller så ska jag undersöka hur det var då jag träffade min ... första kärlek, eller ... Ja, då började jag jobba med minnen i den här musiken, som alltså inte var riktiga minnen, utan ett slags *mixture* av fantasi och verklighet ... eh ... Och DÅ kunde min kropp till slut börja röra sig lite ... det här är vad jag själv tycker ... jag har ju inte löst det ännu. Jag står ju fortfarande mitt i den här undersökningen, den är ju inte klar ... men, eh ... Ja just det! Något av det som jag fann i den här undersök-

ningen började plötsligt spränga sig in i min föreställning på Stads-teatern. Inte så att jag reste mig upp, det gjorde jag inte. Men Carolina kom och sa: »Hörudu! Vad är det du har börjat göra med fötterna?« (*Skratt i publiken*) Jaa ... (*parodierar sig själv*): Hörudu, svarade jag, det är skådespelarens PRIVILEGIUM att få utvecklas en AAANING i alla fall under sextiosex föreställningar! ... Ja, men på något sätt fick jag in en lite större rörlighet ... Men det tyckte Carolina var dåligt, så jag fick ta bort det sen ... Men man utvecklas ju ändå ... Man måste ... Det är ju ändå vårt privilegium att faktiskt få växa!

Jag tyckte i alla fall att det var intressant att arbetet i Göteborg läckte in i föreställningen. Även om jag förblev orörlig kände jag att jag tänkte andra tankar, att jag kunde göra några nya pauseringar ... Men det var ju också en föreställning som förändrades mycket genom det sätt publiken tog emot den, eftersom jag tittade publiken i ögonen hela tiden. Det fanns ingen Stanislavskijbubbla. En sådan hade ju Margaretha Krook! Hon hade ju renässansfåtölj och dräkt och Cézanne och Picasso och så den där bubblan ... (*slår ut med händerna, suckar*) Det var ju DET jag trodde att jag skulle få göra! (*Skratt*)

Ja, och eftersom mitt arbete i Göteborg gäller filmskådespeleri ville jag absolut ha ett filmfragment med i den här undersökningen ... Nuförtiden är det väldigt vanligt på teatrarna att man projicerar allt möjligt på tak, väggar och golv, att man för in laserstrålar och att det händer en massa spännande saker. OFTAST tycker jag att skådespelaren inte hinner med i det arbetet. Man lägger alltid in det här de typ sista fjorton dagarna och då är det liksom TEKNISK REPETITION! och TEKNISK REPETITION! och TEKNISK REPETITION! och TEKNISK REPETITION! – man hinner aldrig bli vän med alla grejer som ska vara tillsammans med oss

skådespelare. Och det där är jag lite kritisk emot. Därför vill jag ha med mig det i undersökningen. Alltså gjorde vi ett filmfragment utifrån alla etyder, alla texter som vi hade prövat. Ni ska strax få se... (*vänder sig ned mot datorn och börjar klicka*)... och nu är det jättespännande det här, var...? (*Tittar upp på filmduken*)... Bilden är för liten och det ska egentligen vara mörkt...

*Spridda röster ur publiken*

Men vi släcker. Vi släcker! Vi kan ju släcka...

*Gunilla Rööf*

Men då ser man ingenting!

*Publiken*

Man kan sänka. Vi kan sänka.

*Gunilla Rööf*

Kan man det?

*Publiken*

Man kan sänka jättemycket! (*Någon dämpar belysningen*)

*Gunilla Rööf*

Titta! Men det blir ju bra. Det här blir nog jättebra... (*går runt och*

*fixar) Okay... då ska jag trycka på knappen... och så gör jag ett kostymbyte och så... pratar vi sen. Okay? (Trycker på knappen och filmen / musiken går igång)*

*(En film på den nedrullade filmduken. Filmen, som är musiksatt med tidig 1900-talsmusik, visar Gunilla Röörläsande texter av Gertrude Stein. Många scener är tagna i en höstlig park. Den verkliga Gunilla i seminarierummet kommer fram bakom duken. Hon börjar agera och läsa, ibland unisont, ibland förskjutet, ibland andra texter än filmens Gunilla. De spelar MED, MOT och OM varandra. Det uppstår rytmiska, musikaliska effekter såväl i rösterna som i rörelserna. Filmens Gunilla prövar olika ställningar och rörelser i parken. Hon sitter på olika föremål. Hon springer fort och i cirklar, hon leker hund. Filmen / föreställningen, som tar sjutton och en halv minuter, börjar och slutar med fokus på händerna, de två händerna, de två paren, de fyra händerna.)*

*(Applåder)*

*(Efter filmen tar seminariet en kortare paus. Folk går ut på trappen mot vattnet och röker. Köper en kopp kaffe i rummets kaffeautomat. Står i små grupper och talar. Några står tysta, lutade mot väggen och förefaller reflektera över eller rent av memorera föreläsningen och föreställningen. Somliga antecknar på datorer eller i skrivböcker.)*

*Gunilla Röörl*

Jaha! Ska vi ha lite dialogseminarium nu? Magnus, håller du ordning på klockan och sånt?

*Magnus Jacobsson*

Nej men alltså ... Jag ska bara säga att jag har jobbat med dig Gunilla tidigare, vi har gjort en pjäs tillsammans. Då slog det mig att du var så otroligt receptiv. Jag kunde inte alls regissera (*Gunilla: »Det kunde du ju!«*) så jag fick luta mig mot skådespelarna och då slog det mig hur lätt du hade med rytmiken och att få till det sjungande språk som vi ville ha fram. Så fick jag för en tid sedan höra talas om den här installationen, som vi nyss har sett prov på, och eftersom jag själv är väldigt intresserad av Gertrude Stein och så tänkte jag att det där måste vi ju bara få se ... Och nu måste jag få säga att jag tycker det var fantastiskt, *I am astonished* ... Och med dessa ord så tycker jag ... att ordet är fritt.

*Gunilla Röör*

Ja det är verkligen fritt, fråga vad som helst ...

*Lena Carlsson*

Jag tycker att det var så intressant detta med kroppen, hur kroppen minns ... att din mormor hade smugit sig in där i Richard och också hela den historia du berättade innan vi fick se filmen. På så vis fick vi hela din resa som konstnär, först ... motståndet mot forskningsprojektet och till sist att du sprang där (*som vi sett på filmen*) som hund och häst och allt det det ... jag tyckte det var urspännande att se.

*Gunilla Röör*

Men vad kul! Men om jag skulle ställa en fråga tillbaka då. Var det här konstnärlig forskning?

*Lena Carlsson*

Ja ... det var väl en undersökning, skulle jag säga ...

*Gunilla Rööf*

Just det.

*Lena Carlsson*

Ja ... ?

*Gunilla Rööf*

Eller ett verk ... Har det blivit ett verk? Alltså, jag ställer frågan till er nu, för jag vet inte själv riktigt ...

*Marie Öhrn*

Jag vill anknyta till det du sa i början, det att konstnärlig forskning ju är det vi alltid håller på med, eller borde hålla på med eller borde ha TID och möjlighet att hålla på med i konstsammanhang.

*Gunilla Rööf*

Det är spännande! En av de saker som jag har skrivit upp om vad jag lär mig genom projektet är detta med TID. Konstnärlig forskning måste få ta tid, om den ska vara på riktigt.



*Lena Carlsson*

Nu förstår jag din fråga... för mig var det här ett verk, men med utgångspunkt i konstnärlig forskning. Resultatet i sig är inte det viktiga. Det är vägen dit som ÄR resultatet. Och det hade kanske inte gått på en teater med åtta veckors repetitionstid och när tekniken kommer in i sista sekunden. Under sådana arbetsförhållanden hade det kanske sett annorlunda ut...

*Gunilla Röör*

Det jag kände i det här arbetet var att jag fick tid, tid att sitta där och leka att jag var en häst. Att jag fick ägna MYCKET tid åt det som inte blev, för att det som sedan blev skulle kunna bli. Det har varit underbart att få vara i ett provrör så länge...

*Sonja Lund*

Jag tänker på en film om Picasso, när han målar. Han målar bild efter bild, FANTASTISKA bilder! Och så – Ah! – målar han över alltihop. Sju bilder, sju helt fantastiska verk som han bara målar över... Men alla de här bilderna måste han ju ta sig igenom för att kunna göra slutbilden... Jag tänker att vi skådespelare, vi måste ju också sudda... men ändå finns det vi suddat ut med i verket...

*Lena Carlsson*

... Skisserna är där bakom, eller hur?

*Sonja Lund*

... Ja, på samma vis i den här föreställningen eller vad jag nu ska kalla det vi just såg. Det som syns har liksom många lager.

*Magnus William-Olsson*

Jag skulle vilja fråga en sak om förhållandet mellan att undersöka och att skapa. Du beskriver i arbetet med din mormor och Richard III och allt det där ett slags kritiska ögonblick när någonting går upp för dig. Att undersöka handlar ju om att uppdaga någonting, medan att skapa snarare handlar om att göra någonting. Men när man undersöker, som du gjort här, hur vet man vad föremålet för undersökningen är ...? Förstår du hur jag menar? Hur vet man att det är rätt?

*Gunilla Röör*

Men det är ju det man inte vet ...

*Magnus William-Olsson*

Men ändå blir det ju alltid på ett sätt.

*Gunilla Röör*

Ja men det visste jag inte när vi började, jag visste inte ens att Gertrude Stein skulle vara med i det här projektet! Detta var det andra jag skrev upp angående konstnärlig forskning: Förutom att ha tid så är det viktigt att gå in i något som är okänt. I vanliga fall vet jag precis vilken pjäs jag skall vara med i och vilken roll jag ska spela

och vem som ska regissera och vem jag ska spela emot... jag vet massor av saker.

*Magnus William-Olsson*

Men vad skulle du då säga att det var du undersökte?

*Gunilla Rööf*

... Pia kallade det för postmodernistisk teater men jag vet inte om jag vill kalla det så. Jag menar, man jobbar ju så här hela tiden... att man lånar ut sig eller att man går in i nånting som man försöker göra till nånting som... men... men det är ju också det att man har ett vittnesskydd där ute. Det här ögat, ditt öga, som ju är förutsättningen för att jag ska komma nästan över huvud taget... Duet skapar mitt jag! Även om det prövar olika riktningar så är det bara via dig som jaget blir till, annars vore det bara en lek... Och en lek kan det ju vara när man repeterar för sig själv och när man testar nånting. Men det blir ju inte TILL då. Jag minns när jag som ung skulle söka till scenskolan, att jag redan då tyckte att detta var plågsamt. Då skulle man alltid göra sina prov hemma ensam i vardagsrummet och där var det aldrig nån som tittade på... Jag minns att jag släpade in min HUND... (*upprymd*) HUUUND!... Nu kom den en gång till! (*Tittar förvånat och uppfordrande på publiken*) Jag släpade in den och så spelade jag för min hund och ibland så viftade han på svansen och ibland så (*härmar*) ylade han lite, men det var så viktigt att ha nån levande som tog emot... (*avbryter sig*)... Men sen vad det ska bli... (*suckar*) När jag utgår ifrån ett färdigt material är det förstås lättare att veta vad man undersöker, men man blir också mer fördomsfull. Det härliga med att kliva in i det här projektet var att jag lånade ut mig till den här kvinnan som satt

och tittade på mig när jag strövade omkring och sökte efter något jag inte riktigt visste vad det var. Men man måste ju ändå våga och då var det väl det jag vågade, detta att jag var med henne och inte visste vad jag skulle göra ... under täckmanteln »Konstnärlig forskning«. Ja det är ju egentligen så vi gör hela tiden, men ibland kan vi inte forska för vi har inte tid eller vi har inte pengar eller vi är fel gäng och forskningen stannar på ett ögonblick om det inte funkar med vittnesskyddet, det är i alla fall min upplevelse.

*Sara Mannheimer*

Men det du undersöker när du jobbar, att jobba utan ett fängelse, som du sa, alltså det formella ... att på något sätt återskapa den där formen i en annan form, eller låt oss säga ett fängelse, som är ett tydligare ord ...

*Gunilla Rööf*

Ja men precis ...

*Anna-Lena Renqvist*

Jag har också lite svårt att förstå skillnaden på den konstnärliga verksamheten och den forskande verksamheten. Själv skulle jag vara mera benägen att säga att det konstnärliga skapandet alltid är forskning, det vill säga ett sökande. Men nu fanns det alltså plötsligt tid att pröva olika ingångar, att bryta mönster och så ... men är inte det helt enkelt ... experimentell teater eller något sådant? Jag begriper inte riktigt vad det forskande momentet skulle vara.

*Sofia Hultin*

Jag kommer från konsthållet, och jag tänker att konstnärlig forskning är ett så nytt begrepp. Just därför är det så spännande! Det innebär ju att vi har världens möjlighet att själva bestämma vad konstnärlig forskning är. Jag tycker att man kan säga att konstnärlig forskning blir det när man säger att det är konstnärlig forskning. Det vill säga när man bestämmer sig för att det ska vara forskning. Sedan kan man ju också måla på golvet eller inte vara intresserad av att forska och så kan man välja att bara ställa ut det också, eller ... eller ... Var jag lite otydlig kanske?

*Gunilla Röör*

Nej! Nej! Skälet till att jag tog upp frågan är att vi inte alltid vet riktigt vad vi pratar om just därför att konstnärlig forskning är en så ny företeelse ... Jag tycker naturligtvis att vi ska ha rätt att forska oavbrutet. Det är en fråga om distinktioner. Jag försöker till exempel alltid hävda att åtminstone våra masterstudenter skall göra någonting PRAKTISKT tillsammans med avhandlingen, för det får ju inte bli teatervetenskap av den konstnärliga forskningen. (*Instämmande hummanden i publiken*)

*Sofia Hultin*

Ja det är ju det som är fördelen att hålla på med olika konstnärliga verksamheter, att man verkligen har chansen att testa. Till skillnad från teatervetenskap som mer handlar om att man tittar på andra, så GÖR vi något (*Gunilla Röör interfolierar: »Vi är utöware, ja precis!«*) och sen får vi en erfarenhet.

*Britta Olsson*

Du inledde med att säga att er ingång var kroppen – det stämde va? (*Gunilla Röör: »Ja, o ja!«*) För mig är det tydligt att ni har undersökt dig som skådespelare, skådespeleriet med kroppen som ingångs... port... Ni har tittat på det konstnärliga skapandet med kroppen som ingångsport och sen har resultatet blivit en konstnärlig gestaltning. För mig står det klart att detta är forskning, till skillnad från till exempel när du gör Gertrude Stein på Stadsteatern. Där handlar det om en pjäs... då undersöker ni ju pjäsen (*Gunilla Röör: »Ja absolut!«*)... men här är det liksom mer. (*Gunilla Röör: »Ja. Ja men visst är det så!«*) Och det blev VERKLIGEN ett konstverk. Jag blev jätteberörd. Jag grät hela tiden och för mig är det ett tecken på att det handlar om ett verk... att det då kan bli så magiskt att jag... bara hamnar i en annan värld och... börjar grina!

*John Swedenmark*

För mig är det ett verk för att det rymmer en så avgörande vändning, nämligen när filmkvinnan plötsligt blir den som tittar kritiskt på kött-och-blodkvinnan och... och därmed kan händerna förenas i slutet. Händerna famlar osäkert efter varandra i början... Det börjar med spelregler, efterbildning, kommentar, kritik. Men på nått vis taggas kött-och-blodkvinnan ned och det är det som är den underbara *förhandling*en... Den där övergången gör det till ett verk.

*Gunilla Röör*

Ja vad spännande att få det beskrivet så där utifrån... mmm... För det är ju också en fråga som jag har om det här verket: är det ett samspel eller är det en anpassning?

*Sara Mannheimer*

Du menar Gunillorna emellan?

*John Swedenmark*

Det är en kamp!

*Gunilla Röör*

Det är en kamp, ja ... det är bra! Det var ju en av frågeställningarna jag tog med mig in i arbetet med det här. Jag undrade ... kan man ... kan man vara två? Och hur ska jag förhålla mig till det? Som ni märkte spelar det ingen roll vem publiken tittar på, jag styr ju inte er egentligen. Jag hade kunnat välja det, att veta EXAKT att ni kommer att titta på mig här och EXAKT att ni kommer att titta på henne där. Jag skulle kunna styra det om jag fick jobba längre, men då behöver jag lite mera tid så därför valde vi att ni själva får välja var ni vill titta.

*Magnus Jacobsson*

Jag har funderat en del kring det där i samband med Shakespeare och andra ... detta att du speglar dig ...

*Magnus William-Olsson*

... Det återknyter ju till det där ordet som jag nämnde i början, grekiskans ord *mim*, som ju betyder att härma, och som ju också är namnet på en typ av skådespelare, och som antyder att härmandet

är en grundläggande skådespelande akt i den meningen att man härmar någonting som härmar en själv.

*Gunilla Röör*

Jaa... Jag tänker på att jag har tittat mycket på bilder av Gertrude Stein och jag har blivit inspirerad av hur hon sitter med sina händer, och hennes rörelser, som jag härmar ... men sen har jag lagt till rörelser som inte finns hos henne ...

*Magnus William-Olsson*

Jag tänker snarare på härmandet som ett... kritiskt förhållande. Om man tänker sig att tolka är en sak, att översätta är något annat, att interpretera, att skriva vidare, att skapa etcetera. Men just härmandet ... vad är härmandet, om man talar om det som en kritisk akt? Alltså ... vad är det egentligen man gör när man härmar? Det är ett återupprepande förstås, men det är också någonting mer, man dubblerar, men skapar också skillnad som blir betydelsebärande: hon gör på ett sätt och jag gör på ett sätt, vi gör likadant eller NÄSTAN likadant ... som med blicken när man såg på din och filmens dubblering av Gunilla ... Bara ytterst sällan är det möjligt att omfatta båda gestalterna med blicken. Blicken måste röra sig för att kunna jämföra, den måste oscillera ... det tycker jag var intressant.

*Sonja Lund*

Den var lekfull, men på ett vemodigt sätt ... Det fanns en sorglighet på något vis ... eller hur?



*Gunilla Rööf*

Jag undrar vad det vemodet ... kanske är det musiken ... ?

*Magnus William-Olsson*

Lite är det musiken.

*Sonja Lund*

Jaa, fast inte bara ...

*John Swedenmark*

Avståndet också.

*Sonja Lund*

Och jag tror även ... identiteten. Du är både där och här, va? Du leker med dig ... det är det som skapar sorglighet på nåt sätt ...

*Magnus William-Olsson*

Men också tragik förstås! Tragiken i att man inte KAN sammanfalla med sig själv. (*Allmänt bifall från publiken: »Ja, just det«, »Kul«, »Alltså, jag tyckte att det var jätte ... «. Samtalet hotar att ebba ut.*)

*Magnus William-Olsson*

Du berättade förut om hur arbetet med filmen uppdagade intuitiva eller osannolika samband. Det var det jag menade med min fråga

nyss, jag menar ... då blir ju skapandet ett avtäckande av ett samband som redan fanns, och undersökandet handlar om att blottlägga något som redan föreligger.

### *Gunilla Röör*

Ja, just det ... samtidigt som man bara improviserar. Och jag vill stryka under att olika skådespelare naturligtvis skulle göra det på olika vis. Hur vi än härmar så har vi liksom en självständig ... en egen grammatik. Och den måste vi vara rädda om och värna. Men jag ska villigt erkänna att när jag gjorde pjäsen försökte jag härma Margaretha Krook, rester av det finns ju med i mitt sätt att prata. Men det tillät jag mig för att hon är en gigant och jag ... jag måste våga LEKA att jag är en gigant. Om jag tillåter mig att härma och vara lite större än jag egentligen vågar vara kommer jag att kunna låna ut mig till det här, tänkte jag. För det kommer inte att funka att spela Gertrude Stein så här som Gunilla Röör ... Därför härmade jag med flit. Jag tänkte: Keve Hjelm, Margaretha Krook, Allan Edwall, alla de här STORA ... och så tänkte jag: *I love you* – jag är här för er skull nu! Men jag insåg ju också att det skulle väcka KRITIK. En del kommer att avsky den här pjäsen för att jag överdriver så mycket, tänkte jag. Just nu har vi en stark vurm för ickegestaltning på teatern. Man vill gärna ha det väldigt lågmält, gärna på en stol så här. (*Visar med gester och viskande röst*) Hela Tjechov, första, andra och tredje akten, med mikrofon! Detta anses som det FINASTE man kan göra just nu ... Och det är väl helt okay, men jag ville göra precis tvärt om, jag ville ta fram en gestalt som sprängde rummet och som inte behövde nån mikrofon och som var liksom (*med Gertrudes röst*) SIG SJÄLV NOG ... Det ville jag pröva och det gjorde jag, med hjälp av att härma ... jo ... absolut att jag var och rotade i de där verktygslådorna ... härmningslådorna. Det är fak-

tiskt den enda gången jag har gjort det ... och ... ja, HÄRMA är ju ett fult ord för oss på teatern, vi får ju inte ens säga det!

*Magnus William-Olsson*

Jag tänkte snarare att härmning är något mer fundamentalt ... Det är inte en upprepning, inte en efterbildning, utan en ännu mer grundläggande akt. På ett sätt skulle man kanske kunna beskriva skådespeleriet som ett sätt att komma fram till den gestalt som man sedan ska härma, (*skeptiska skratt från publiken*) att ... att kreera den som man sedan liknar.

*Vilda Kvist*

... När det gäller härmning tänker jag att det avgörande är intentionen, alltså intentionen i härmningen. Det fula i härmning är ju en extrem passivitet, fantasilöshet, alltså att man saknar intention. Och för att länka detta till frågan om konstnärlig forskning och teatervetenskap skulle man kanske kunna säga att konstnärlig forskning inte ska härma teatervetenskap, den måste skapa sina egna premisser.

*Sara Mannheimer*

Jag har fastnat vid det här fängelset (*skratt från publiken*) ... Jag blev intresserad av hur du upplever skillnaden. Jag får en känsla av att du har varit mycket friare själv i det här forskningsprojektet än på teatern. Men jag undrar om den sovringen som ändå måste ske ...

*Gunilla Rööf*

Ja, jag tycker att det finns ett slags frihet i det där fängelset som är

annorlunda än på teatern. Det var MIN musik, det var MIN kropp och det var JAG som skulle utforska. Jag kunde säga: nämen nu tror jag att jag ska vara Gertrude tre år idag! Och då satte jag mig bara på golvet och räknade till tio på tyska. Jag kan ingen tyska, men jag vet ju att hon talade tyska de första fyra åren. Och så gjorde jag en hel improvisation den dagen som bara handlade om att vara tre år och räkna på tyska. Och jag hade så kul själv, för då tyckte jag inte att det var pinsamt, men när jag ska spela Gunilla tre – fyra år, då tycker jag att det är jättegenant. Men det här utlånandet och att jag själv kunde pröva vad jag ville... Alltså, ni anar inte hur MÅNGA TIMMAR jag har suttit för att lära mig »Play, play every...« (*Gunilla upprepar sin rytmiskt elaborerade läsning av en Steintext ur föreställningen vi nyligen såg*) ... alltså hon är ju inte klok! ... det tar ju aldrig slut... det där var ju bara åtta rader, men så här långt är det! (*Visar med händerna*) Jag har aldrig lyckats lära mig hela, jag kan inte säga hur många timmar, det är nog det jag lagt mest tid på... att lära mig... för ni kanske tror att jag bara... improviserar det här... men det är helt lagt...

*Sara Mannheimer*

Men när du är inne i något som tar så mycket tid och samtidigt är helt fri att välja... jag tänker på hela vidden av andra möjligheter som ligger... alltså allt det man INTE gör för att man gör det man gör... det är inte så att det där väller in som en annan kraft, som...

*Gunilla Rööf*

... Du menar allt det andra som jag också skulle vilja göra?

Sara Mannheimer

Ja, du skulle kunna välja en annan text eller ta ... nåt annat!

Gunilla Rööf

Absolut! Det skulle jag ha kunnat göra, men den här heter »Play«. Det finns en massa bra texter, men jag tyckte att ordet »play«, spela, leka ... eh ... alltså jag har ju gått in i det här rummet för att jag vill leka ... jag har ju inte gått in i det här rummet för att jag vill bli nån konstnärlig forskare och ska skriva något ... Jag har fått ett laboratorium där jag får LEKA, därför valde jag den här texten ... Men jag har slitit med det, det är ingen som fattat hur jag slitit! Det handlar om PYTTESMÅ förskjutningar, pyttepyttepytte ... alltså det är ett kommatecken ... det är nåt litet extra ord ... Mitt mål är att jag ska lära mig hela ... när jag blir gammal ... men nu kan jag bara åtta rader. Men då uppstod det liksom en kärlek ... och det är likadant med den där texten om hunden ... Jag blev så kär i den texten och då kände jag att den får vara hur konstig den vill ... Jag har ju tagit texter som jag går igång på, som jag tycker är fascinerande, precis som en bildkonstnär väljer ett material som hon eller han vill jobba med ... eller ... (*Kommer på något*) Det var nån spännande gubbe jag såg på TV som stod så här (*visar*) framför ett staffli ... så här ... jättelänge så här ... och så gjorde han bara (*visar samtidigt med armen som hon säger*) SCHERVISCH! ... och så var där en cirkel på duken! ... och han tittade med uppspärade ögon rakt in i kameran och sa (*tittar in i publikens ögon, imiterar den förundrat stolte konstnären*): »Jag blev förvånad själv!« (*Stort skratt i publiken*) ... DET TYCKER JAG ÄR UNDERBART!!!! DET TYCKER JAG ÄR KONSTNÄRENS PRIVILEGIUM!!! Sen får de komma och kritisera cirkeln och säga att den var ful men den

KOMMER ju ur honom bara. Det är så UNDERBART ... och det var liksom ... det laboratoriet jag gick in i och som Pia tillät mig att vara i ... och ... och ibland när hon skulle hjälpa mig sa hon kanske: »Kan du inte hoppa medan du gör den där texten?« (*Läser på nytt sin elaborerade version*) »Play, play, everyday«, och så började hon hoppa så här (*Visar genom att hoppa rytmen på golvet*) ... två och en halv rad, sen hoppade hon ju ur förstås ... för det går ju inte ... det GÅR nämligen inte att systematisera ... och det är underbart, det är en frihet, i sin stränga form så är det en enorm frihet.

*Magnus William-Olsson*

Jag tyckte att det här begreppet att »utlåna sig« var intressant ... att låna ut sig ... det gäller på sätt och vis all interpretation, all kritik, att man ska göra sig till platsen för något ... och det är alltid väldigt svårt ... det är både en akt av övervinnelse och att upplåta sig ... Men att »låna ut sig«, vad tänker du att det är?

*Gunilla Röör*

Men jag tänker så här: Om jag till exempel lånar dina kläder eller skor kommer jag att lära känna dig ganska bra. Jag skulle känna hur dina fötter är och hur du doftar ... Alltså, jag tycker att rollen är som min andra hud som jag liksom träder in i ... Men det är ju alltid JAG.

*Magnus William-Olsson*

Men det är också rollen som träder in i dig ...

*Gunilla Rööf*

Ja absolut! Vi byter så att säga med varandra. Själv har jag aldrig haft några sådana där: »Åh, jag var så inne i rollen!« ... Det har aldrig hänt! Däremot så kan det ju hända att jag ibland har större koncentration och att jag vid något tillfälle får ett djupare fokus än vad jag brukar ... men det är aldrig så att jag tror att jag är någon annan ... Man är ju hela tiden medveten om vem man är ...

*(Samtalet fragmenteras och ebbar så småningom ut. Till sist förelår Magnus Jacobsson att den formella diskussionen kanske ska betraktas som färdig, varvid de närvarande förenas i en lång applåd.)*

DE SOM TALADE UNDER SEMINARIET VAR:

*Gunilla Rööf*, skådespelerska och professor i filmskådespeleri vid  
Högskolan för Scen och Musik i Göteborg

*Lena Carlsson*, skådespelare

*Magnus Jacobsson*, poet, ledare för kursen »Performativ kritik –  
kropp, framförande, tolkning«

*Vilda Kvist*, konstnär, performancekonstnär

*Sara Mannheimer*, författare, glaskonstnär

*Britta Olsson*, koreograf, danspedagog

*Anna-Lena Renqvist*, filosof

*John Swedenmark*, översättare, skribent

*Magnus William-Olsson*, poet, ledare för FSL:s forskarseminarium

*Marie Öhrn*, skådespelare

*Sonja Lund*, skådespelare

*Sofia Hultin*, konstnär





*Mikael Nydahl*

Diktens »vi«

*Att översätta Velimir Chlebnikov 2012*



Att den som översätter också är en läsare är givet. Det är också givet att han eller hon är en ställföreträdande läsare: att han eller hon läser å någon annans vägnar. Men frågan *vem* dessa andra är ställs sällan.

Jag har på känn att de tankar jag ska lägga fram idag hänger samman med denna fråga – kanske inte som dess svar, mer som dess skugga. Det är tankar som växt fram under de gångna två årens arbete med att översätta Velimir Chlebnikovs dikt till svenska; och eftersom jag under det sista året parallellt arbetat med att översätta dagens gäst, Olga Sedakova, har också hennes texter och tänkande, misstänker jag, fått ett ord med i laget.\*

\*

Vem är de andra? Visst händer det att vi talar om vem vi översätter för, vad vi översätter till. Då talar vi om målspråk eller målgrupp,

---

\* Våren 2011 utkom ett urval av Velimir Chlebnikovs dikter på norska i översättning av Mikael Nydahl och Gunnar Wærness under titeln *Tidens ingenkonge* (Aschehoug förlag) – en bok vars svenska systerutgåva planeras utkomma 2013 (på Ariel förlag). I april 2012 utkom ett urval av Olga Sedakovas dikter på svenska i översättning av Mikael Nydahl, under titeln *Portar. Fönster. Valv (w&w)*; i efterordet till detta förs ett vidare resonemang om vad man kunde tala om som »den filologiska aktivismen« i hennes verk.

allteftersom; men frågan om »de andra« handlar om något annat, som varken översättningsteori eller marknadsanalys befattar sig med.

Under senare år har jag märkt hur tanken på vad jag kallar för »filologin« har blivit alltmer central i mina försök att förstå vad det är jag dagligen sysslar med som översättare. Jag använder ordet obekymrat, men vad betecknar det? Är »filologin« en arbetsmetod? En kunskapsform? En hållning? Det slår mig hursomhelst, att den tar vid ungefär där till exempel översättningsteorin slutar, och att den om så bara därför kanske innehåller en del kunskap om de där andra.

Självva ordet filologi låter bekant, nästan begripligt, och för ett svenskt öra har det, tror jag, en distinkt föråldrad klang. Som disciplin sysslade den traditionella filologin i första hand med studiet av antikens språk, antikens texter, och i förlängningen med studiet av antikens kulturer i vid bemärkelse: en starkt textcentrerad vetenskap, inriktad på restauration, dechiffriering, tolkning, kanonisering. En vetenskap för en sen civilisation, byggd på omfattande kunskaper i döda språk. Som akademisk disciplin är det också länge sedan den fick träda tillbaka för andra lingvistiska, historiska och litteraturvetenskapliga kunskapsgränar. Som av en händelse – eller inte – befinner sig den poet vi ska tala om här idag, Velimir Chlebnikov, mitt i den brytningstid då detta skedde.

På ryska har begreppet behållit sin ställning inom akademien, och således i vardagligt tal, som beteckning på språk- och litteraturstudier i bred bemärkelse; och man blir kanske inte »filolog« av att läsa en a-kurs i italienska ens på ryska, men man kommer oundvikligen att behöva skriva in sig på en filologisk fakultet. Filologin är, på vardagsryska, inte en angelägenhet mellan lärda män och döda språk, utan en plats där unga människor möter levande språk. Närmast på svenska kommer väl ordet »humanist« inom gymnasieväsendet.

När jag använder ordet för eget bruk dubbelexponerar jag den svenska och den ryska betydelsen. Resultatet känns meningsfullt. Men mot denna generella fond har det en mer specifik innebörd, som det fått i kontakten med två specifika författare.

Den förste är Osip Mandelstam, i vars tänkande termen har en central position. Hos honom ska ordet först och främst förstås i sin etymologiska bokstavlighet: »filo-login« är en »kärlek till ordet«. Denna »kärlek« uttrycker sig i en levande och aktiv relation till språket i dess så att säga historiska helhet – och därmed är filologin också det som garanterar kulturens liv i nuet. En viktig aspekt av hans filologibegrepp är att det strävar efter att bryta upp nuets isolering, och närma detta nu till andra, tidigare epoker innanför ramen av andra traditionssamband än de strikt kronologiska. Denna tanke varierar mångfaldigt hos honom; ett illustrativt exempel är när han talar om hur uppkomsten av en ny poetisk kultur i det tidiga nittonhundratalets Ryssland »satte giganter som Rabelais, Shakespeare och Racine i rörelse för att besöka oss«. Vi ska återkomma till denna tanke – här vill jag bara peka på hur detta filologibegrepp ekar in i just Olga Sedakovs verk, som i sin tur påminner om den reella, subversiva kraften hos vad man brett kunde kalla för den humanistiska bildningen.

Den andre är Erich Auerbach. Jag läste honom för tio år sedan, när *Mimesis* kom på svenska i Ulrika Wallenströms översättning. Denna exposé över »verklighetsframställningens konst« i den väst-europeiska litteraturen från Homeros till Virginia Woolf är lika minnesvärd för den bländande precisionen i iakttagelserna som för djupet och bredden i de historiska perspektiven. Auerbachs egen framställning, hans stil och sätt att tänka, har emellertid en frapperande förmåga att ständigt få en att glömma den övergripande tes han själv driver, för att istället locka en med sig in i en alltid lika angelägen, alltid lika upprymd upptäckt av rikedomerna i de texter

han studerar. Oavsett om man minns den historiefilosofiska läxan i *Mimesis* eller inte, glömmer man därför inte dess filologiska metod: sättet att närma sig en text, att ställa in skärpan, siktdjupet, perspektiven, skalan.

En kungstanke i Auerbachs sätt att *läsa filologiskt* skulle man kunna formulera så här: läsningen av texten är den enda legitima källan till kunskap om texten. Som formulering är den rigid, på gränsen till enfaldig; men hos Auerbach är den inte en dogm, utan en praktik. Det är inget han hävdar, utan någonting han bara gör.

En annan kungstanke är den att texten skvallrar om sin sociala, andliga och ideologiska tillkomstmiljö, om sin historiska situation, inte bara, eller ens främst, genom vad den skildrar, utan genom hur den förstår och hanterar själva *uppgiften* »att skildra«. I berättandets element röjer sig diktarens samtid, närmast bakom ryggen på honom själv: i själva de språkliga grepp han använder för att förstå, för att arrangera sitt material, för att vända sig till läsaren och så vidare. Det är på konjunktionens nivå, eller adverbets, eller bisatsernas sam- eller underordning, eller genrevalets som diktarens världsbild röjer sig tydligast under Auerbachs blick. En världsbild är en syntax. Detta har, i förbigående sagt, följer för hur diktarens egen gestalt konstitueras. En människa som skriver är inte bara sig själv. Hon är samtidigt de andra. I hennes meningsbyggnad gör de andra sig hörda. Där är hon det hon delar med dem.

En tredje utgångspunkt för Auerbachs sätt att läsa har med bokens själva uppkomstbetingelser att göra. Boken är skriven under kriget, i Istanbul, av en tysk-judisk filolog, nästan utan bibliotek, på flykt undan det europeiska självförintelseraseriet. Gränsen mellan de döda språken och de levande är osäker, i omförhandling: det är inte givet att det tyska språk han själv skriver på kommer att vara särdeles mycket mer levande när kriget är över än det grekiska eller det fornfranska. Här röjer filologin sitt inre patos. Den är inte bara

en form av kunskap, utan en form av förtvivlan, en kamp mot entropin.

Mandelstam och Auerbach står, både för att de verkar efter Nietzsche och för att de lever i epoker som är helt reellt apokalyptiska, mitt uppe i spillrorna av den klassiska filologin. Hos båda sker samma fokusförflyttning: om den klassiska filologin sysslade med spekulat i döda språk och förgången historia sysslar nittonhundratalsfilologin med spekulat i levande språk och pågående samtid. Jag tror det är meningsfullt att ha detta paradigmskifte i komplexet dikt – filologi – lingvistik som fond när man läser Chlebnikov – inte bara för att det helt faktiskt äger rum i hans tid, utan för att hans verk på ett så påfallande sätt rör sig och för sig som om det inte fanns några skott mellan de olika disciplinerna.\*

\*

Det filologiska axiomet lyder att det bara är ur direktkontakt med texten som kunskap om den är möjlig. Auerbach förstår detta axiom mycket bokstavligt, och läser därför bara texter han är i stånd att läsa *i original*. Den uttalade – eller kanske är den uttalad, jag minns inte – anledningen är den, att en översättning med nödvändighet förstör det filologiska bevismaterialet: någonting ohjälpligt sker, just i det smala band av textens spektrum där filologen hämtar sin kunskap. Med adverb, kommateringar, överklivningar, ellipser, gud vet allt. Detta är förstås en nedslående tanke för en översättare: allt får du med dig, utom det viktiga.

---

\* I detta sammanhang bör jag även nämna den norske filologen Helge Jordheim, som i sin bok *Läsningens vetenskap. Utkast till en ny filologi* (Anthropos, 2003) inte bara tecknar filologins idéhistoria, utan också pekar på dess angelägenhet för dagens humaniora.

Det gäller för Chlebnikov lika väl som det gäller för Homeros, och för alla mellan dem. Just därför kan man förlika sig med det, och lugnt översätta vidare. Men frågan man sällan ställer är *vad* som sker i texten där allt »det viktiga« nyss fanns. För det blir ju inte bara tomt där. Något annat uppstår, med nödvändighet och automatik, just på denna plats: en ny ytstruktur, med sitt eget sätt att behandla konjunktioner och allt det där; ett nytt filologiskt fingeravtryck, kunde man säga. Och detta avtryck är vi (innanför klassiska översättningsteoriska modeller) vana vid att betrakta som spåren av översättarens medskapande ansträngningar. Men i den filologiska modellen delar översättaren diktarens predikament: en människa som skriver är inte bara sig själv, utan samtidigt de andra. Och därför är detta fingeravtryck strängt taget inte alls översättarens eget, utan vittnar snarare om just dessa »andra«, som vi var på jakt efter.

\*

Orsaken till att jag började arbeta med Velimir Chlebnikovs verk för några år sedan står att finna i den poesiöversättarverkstad som jag sedan snart tio år tillbaka driver tillsammans med den norske poeten och översättaren Gunnar Wærness. Tillsammans översätter vi från i första hand ryska till svenska och norska, och 2010 fick vi en förfrågan från Aschehoug förlag i Oslo om vi inte ville sätta samman en norsk introduktionsvolym av Chlebnikov. Han var då så gott som helt oöversatt i Norge, till skillnad från i Sverige. Vi insåg att det skulle bli ett krävande arbete, för visste vi något om Chlebnikovs verk på förhand, så var det bland annat att det var stort, och omvittnat komplicerat. Men vi insåg också att vi skulle vara hjälpta av att röra oss i den välkända och kanoniserade terräng som det ryska avantgardet i allmänhet och den ryska kubofuturismen i syn-



nerhet utgör, och där vi ju visste att Chlebnikov hörde hemma. Mellan verket och oss låg det hundra år av redigering, textkritik, tradering, som avsatt kunskaper och insikter som vi, med arvingens rätt, kunde betrakta som våra.

Det finns mycket som kan gå snett på vägen med Chlebnikov, också med så goda förutsättningar som de vi hade. Av olika skäl är hans verk ovanligt känsligt för de olika momenten i översättningsprocessen som helhet: urval – tolkning – kommentering – introduktion – kontextualisering.

Ett skäl är dess själva omfång. Hans *Samlade verk* upptar sju band på sammanlagt mer än tretusen sidor. Här finns alla genrer representerade: lyriska miniatyurer, långdikter, diktmontage, dramatik, manifest, upprop, vetenskapliga utredningar osv. Ett urval har alltid att brottas med uppgiften att vara representativt, och det är möjligt att Chlebnikov här inte skiljer ut sig principiellt, utan bara i grad: hans verk är mer heterogent än de flesta, och ett urval som vårt, som består av ett femtiotal centrala texter, utelämnar bara fler andra texter. Men redan det är problematiskt nog, för att det osynliggör själva avståndet mellan vad man kunde kalla för »centrum« och »periferi« i verket. Eller, för att föregripa en viktig upptäckt i vårt arbete: det osynliggör verkets själva dramatiska rumslighet.

Ett annat skäl är att verket består av en ökänt svårhanterlig språk-materia. Chlebnikovs namn är, till exempel, förknippat med ett av modernismens mest radikala angrepp på det poetiska ordets vedertagna former: den så kallade *zaum*-diktningen, som han i ett relativt tidigt skede utvecklade tillsammans med Aleksej Krutjonych. Denna »transrationella«, som det brukar översättas, diktning var ett försök att bygga poesi av de rena språkljuden, på de demonterade ordens nakna beståndsdelar, ett försök att kortsluta språkets traditionella semantik. I modern vardagsrycka har begreppet blivit

en synonym till »nonsens« – vilket möjligen ger en bild av projektets radikalitet, men framför allt av Krutjonychs allmänt ikonoklastiska avsikter med det. För Chlebnikov var *zaum*-projektet snarast det motsatta: en del av ett sökande efter *mer* mening, en sorts semantisk kärnfysik. Häri är det förbundet både med den tidige (förfuturistiske) Chlebnikovs nyordbildningsraseri och den sene (postfuturistiske) Chlebnikovs experiment med både allmänmänskliga och icke-mänskliga språk. Det lexikon som trägna slavister sammanställt över neologismer i Chlebnikovs verk upptar över femtusen nybildningar.

Ett tredje skäl är den generella biografiska och historiska oreda verket kommer ur. Chlebnikov förde ett kringflackande liv, i stort sett utan fast adress och utan bestående ägodelar, i en efter hand alltmer kaotisk tid. I futuristkompisarnas memoarer – en viktig källa till eftervärldens Chlebnikobild – framträder han som en outsinlig källa till anekdoter, som alla varierar ett och samma tema: hans oförmåga att ta hand om sig själv, och hans tillsynes nyckfulla och nonchalanta sätt att umgås med sina texter. De sista två – tre ofattbart produktiva åren, 1920 – 1922, sammanfaller med att landet kollapsar i inbördeskrig och svält. Manus kommer bort och hittas upp på löpande band, och efter hans död grälar vännerna och förvaltarna med varandra om kvarlåtenskapen, alltmedan den sovjetiska tystnaden sänker sig över hela författarskapet.

Det har tagit ett sekel att hjälpligt samla ihop det som historiens entropi förskingrat. Det *Samlade verk* vi arbetat med kom ut i början av tjugohundratalet. När man efterhand bekantar sig med det ser man hur åtskilliga dikter förekommer på många olika håll i verket, i olika alternativa »redigeringar«, »inmonterade« i olika montage, helt eller delvist »citerade«, »parafraserade«.

I vår norska utgåva har vi försökt visa på detta genom att presentera ett par sådana parallelltexter, men det är ett lite halvkvädet för-

sök, som varken förmår visa hur systematiskt detta drag återkommer i Chlebnikovs verk eller hur vittgående konsekvenser det har för hur detta verk bör läsas. Vi var väl helt enkelt inte på det klara med det själva när boken kom för ett år sedan.

\*

I sin enklaste form kunde frågan ställas så här: Varför skriver Chlebnikov samma dikt om och om igen?

För att han tappat bort den på tåget mellan Kazan och Astrachan? För att han får ett infall när han får se korrekturet och plitlar dit ett nytt slut? För att bröderna Burljuk gör självsvåldiga ändringar i färdiga manus innan de trycker dem? För att han inte drar sig för att återvinna gammalt material när det passar sig?

På ett anekdotiskt plan: utan tvekan just därför.

Men på ett principiellt plan är det också något helt annat som sker. Jag har i ett annat sammanhang\* försökt att formulera det så här: »Om man är van vid att betrakta ett författarskap så att säga som summan av de färdiga, kanoniserade texter som ingår i det, kan man med visst fog säga att det i Chlebnikovs verk inte är *texten* – den enskilda dikten – som är *grundenheten*. Den färdiga texten hos Chlebnikov är, kunde man säga, aldrig *färdig*, utan underkastad en ständigt pågående revision. Eller annorlunda: den enskilda texten är aldrig *fullständig i sig*, utan står alltid i förbund – ibland dolt, ibland öppet redovisat – med en eller flera andra texter. Ibland kan dessa varandra flankerande texter vara möjliga att betrakta som alternativa redaktioner av en och samma text. Ibland skiljer

---

\* Nämligen i nummer 26/2011 av Kritiker, som under rubriken »Chlebnikov och vi« diskuterar såväl Chlebnikovs dikt och liv som Chlebnikovmottagandet i Skandinavien från sjuttioalet och framåt.

sig dessa alternativversioner från varandra så grundligt att de börjar se ut som vitt skilda texter, som emellertid, bildligt talat, är som siamesiska tvillingar: två kroppar, sammanvuxna med varandra på en enda punkt, men med ett gemensamt blodomlopp, i somliga fall med vitala organ gemensamma. Ibland åter monteras texter från vitt skilda håll samman i cykler, dramer eller andra storformer, där texterna belyser, dramatiserar, tematiserar olika sidor hos varandra.«

Jag tror det är en giltig iakttagelse, men filologiskt är den svår att visa fram. För filologin börjar och slutar i dikten. Men om det inte är »dikten« som är grundenheten, vad är det då som ska visas fram?

Kanske får vi ta ett steg tillbaka, och fråga oss: Vad menar vi när vi säger »dikt«?

I en skriftcentrerad kultur som vår, och i ett land som vårt, där pappret är billigt och den kulturella infrastrukturen stark och välfinansierad, och där det följaktligen länge har varit ett kort steg från färdig dikt till färdig diktsamling, har vi vant oss vid att tänka på »dikten« som ett stycke tryckt text. Jag tror inte att detta är någonting som de nya, digitala »reproduktionsformerna« nödvändigtvis förändrar, även om det ofta hävdas eller underförstås när man talar om saken. Och även den i traditionell mening »tryckta« dikten har ju ett liv också utanför boksidan, i uppläst version (till exempel på en festival, ett seminarium, en romantisk middag), eller i inläst version (på CD, eller podcast, eller samplad på någon interaktiv multi-mediasite). Det jag här kallar för »tryckt« har mindre med den konkreta publiceringsformen att göra, än med handlingen »att publicera« som sådan: själva kanoniseringen, själva föreställningen om en slutgiltig variant, själva »färdigheten«. Med en formel kunde man säga, att det handlar om hur snittet mellan diktens tillkomst-historia och dess receptions-historia är förlagt – och hur det hantear detta snitt.

Den här modellen för vad en dikt är utsätts för så stora påfrestningar i kontakten med Chlebnikovs verk att vi fått börja se oss om efter alternativa modeller. Det finns drag i Chlebnikovs dikt som pekar hän mot muntliga traderingsformer, och muntlighetens modeller kommer sannolikt att vara ett av de områden som vi kommer att fördjupa oss i under vårt vidare arbete. Men likväl måste de nya modellerna utgå från den skriftlighet som Chlebnikovs verk är så djupt förankrat i, och som han själv ägnar sådan uppmärksamhet. Till dels kan man kanske betrakta hans eget ständiga arbete med att »skriva om« sina dikter som uttryck för ett likadant sökande efter den »riktiga modellen«.

Nu har jag talat om »färdig« dikt och »ofärdig« dikt – men hur känner man igen dem egentligen? Jag tänker ungefär så här: man får tänka sig att »den färdiga dikten« är det sista steget i en sorts »utvecklingsprocess«, och att den i egenskap av sistasteg överlagrar och liksom förbrukar sina tidigare versioner, som reduceras till utkast. Men den »ofärdiga« dikten som vi möter hos Chlebnikov är något annat än ett sådant utkast. När man hos honom följer »en dikt« genom dess olika »redaktioner«, eller ser den återkomma, än »inklippt« i en annan längre dikt, än »inmonterad« i en stor svit, än »samplad« eller »citerad« i en ny dikt, då är det sällan man upplever att den sist skrivna versionen på något vis är »färdigare« än de föregående, mer »kanoniserad« än de, eller i någon vettig bemärkelse »bättre«. Ja, det är faktiskt svårt att ens uppleva den som »senare« än de »tidigare«.

Förhållandet mellan redaktionerna implicerar helt enkelt en annan *kronologi* än den som leder från tidiga och provisoriska former, över en eller flera mellanformer, till den så att säga fulländade slutformen. Denna annorlunda *form för kronologin* är viktigt, och den för oss – av en händelse, eller inte – tillbaka till den traditionsförståelse jag inledningsvis talade om i anslutning till Mandelstam:

en som bygger på ett lika milt som radikalt samtidiggörande av olika epoker. Vi får tänka oss att den »ofärdiga« diktens olika redaktioner existerar så att säga i ett och samma nu, de förverkligar olika aspekter av dess gestalt, eller får hjälpa till att kasta ljus över olika sammanhang. Tiden blir möjlig att röra sig i, som vore den en del av rummet. Och i detta rum kan en sen dikt få de tidigare att, som Mandelstam säger, »sätta sig i rörelse mot« den: de »hör« den, på tvärs mot kronologins lagar. Och kanske kan Mandelstams formulering också sammanfatta den känsla, eller kanske förhoppning, som väckts hos oss under arbetets gång: om att någonting i vår tid har satt en gigant som Chlebnikov i rörelse mot oss.

\*

Allt detta säger jag på behörigt avstånd från de enskilda texterna, och därför med svag filologisk legitimitet. Men nu har den filologiska principen sin egen *nemesis divina*. Ju mer du avlägsnar dig från grundtexten, desto tydligare röjer du din egen text. Det är litegrann som att trampa på en kratta i gräset: man får oundvikligen sin egen världsbild i ansiktet.

I ett skede av vårt arbete med texterna gjorde jag ett försök att, närmast i protokollform, sammanfatta de iakttagelser och tankar vi gjort på temat »Chlebnikov och vi«, »1912 och 2012«. När jag läser igenom dem nu ser det ut som om de sammanfattar den där självbilden ganska bra – så bra att jag vill avsluta med att på försök lägga fram dem här. Som en fantombild av »de andra«, å vars vägnar jag läst när jag läst och översatt när jag översatt Chlebnikov.

Protokollet lyder så här:

\*

*Axiom:*

Att dikten *är* traditionen, eller *i* traditionen.  
(Det vill säga: den står aldrig *utanför* traditionen.  
Den ska inte »förhålla sig till« traditionen.  
Den kan varken »förkasta« eller »bejaka« den.)

*Eftersom:*

Varje dikt är ett samtal med sin samtid, eller ett avtryck av sin samtid.

(De frågor samtiden ställer besvarar den – ibland med tystnad, men alltid svarar den.

De frågor samtiden underlåter att ställa ställer den själv.)  
(Därför finns det inte »engagerad« och »oengagerad« poesi.)

*Och därför:*

Är varje dikt också ett påstående om framtiden.

(Sedakova om diktens alltid närvarande, outtalade anspråk: »Här ska man hädanefter tala *så här*.«)

(Därför finns det inte »futurism« och »inte-futurism«.)

*Axiom, konklusion:*

Att dikten *är* eller *är i* traditionen. Att dikten *är* en samtida, *är i* samtiden. Att dikten *gör* en framtid.

(Det står inte poeten fritt att träda ur tradition – samtid – framtid. Det står inte läsaren fritt att göra det.)

*(Inledande iakttagelse, inom parentes, kanske överilad, på försök:*

Vi läser ofta som om vi trätt ur den kretsen, som om vi stod precis utanför gränsen för den.

Som om vi läste och såg och tänkte från en principiellt a-historisk plats.)

*Chlebnikov nu. Vad vi vet:*

Att berättelsen om Chlebnikov är en del av berättelsen om den ryska futurismen.

Och att berättelsen om den ryska futurismen är en del av berättelsen om den europeiska emancipationen.

*Vad vi också vet:*

Att det individuella verket är en del av de kollektiva ansträngningarna.

Och att det estetiska utövas innanför en större ideologisk, i förlängningen praktiskt politisk, strömning.

(Ömsesidigt: för att förstärka den, för att själv förstärkas av den.)

*Och:*

Matrisen för vår berättelse om Chlebnikov (hans samtid, krets och verk) ser ut som följer:

Historien är linjär och progressiv.

Dess övergripande mål är emancipatoriskt.

Varje given tid är mer emanciperad än den föregående. Varje given tid inbegriper, så att säga, de föregående.

(Inom parentes: det emancipatoriska har, i skilda länder, under skilda epoker, riktat sig mot skilda fält, och burit olika namn. Humanism (den sekulära människans födelse). Liberalism (individens frigörelse som politiskt subjekt). Nationalism (folkens frigörelse). Socialism (massornas frigörelse). Antikolonialism (koloniernas frigörelse). Feminism (kvinnans frigörelse). Veganism (djurens). Osv.)

Vår politiska kultur är resultatet av en serie landvinningar. Och därför även vår poetiska kultur.



*Och därför:*

Har vi en benägenhet att läsa historien som en berättelse om hur vi blivit till vi.

Som en berättelse om hur vi blivit så fria som vi är.

Och i denna berättelse spelar de som »föregriper oss« en nyckelroll.

Vi läser därför historien, på ständig jakt efter dem som så att säga längtar efter oss.

Efter dem som längtar efter att ha fått vara vi.

Historien framstår därför som ett rum av saknad, av brist, av ofullständighet, som först vi så att säga förlöser.

I en post-eurocentrisk, post-patriarkal, post-antropocentrisk osv tid är vi fortfarande starkt och oreflekterat »historiecentriska«.

*Och därför:*

Blir Chlebnikov en nyckelfigur i berättelsen om vår emancipation.

Det är en utsatt position för en poet på ett främmande språk.

(Särskilt för en »progressiv« poet, som skriver på ryska.)

*Chlebnikov, alltså. Vad vi vetat:*

Att Chlebnikov var en av de estetiskt mest radikala i den estetiskt och politiskt radikala miljö vi känner som »futurismen«. Att »futuristerna« utgjorde avantgardet i den estetiska radikaleringen av den ryska offentligheten. Att provokationer, happenings och allmänt medialt buller var den ena foten de stod på, och att protolingvistiska spekulationer, språkomdanande experiment, formella poetologiska nydaningar var den andra. Och att Majakovskij, förresten, var förfärligt olyckligt kär, och identifierade sig med Jesus på korset, och diktade: jag, jag, jag. Vi har vetat: Att den estetiska radikaleringen samspelade med samhällets generella politiska radika-

lisering. Att symbolismens sönderfall som estetisk statsideologi och infrastruktur pågick parallellt med och i samspel med sönderfallet av den tsaristiska statsmakten och statsapparaten. Att det bolsjevikiska maktövertagandet på realpolitiska planet efter imperiets kollaps möjliggjorde ett statsunderstött, efterhand statsbärande, avantgarde. Att alltihop slutade med att Majakovskij sköt sig, i sitt rena, blödande hjärta. Att det sedan blev liksom tyst, i ett halvsekel eller mer: och i den tystnaden blödde i Skandinavien Majakovskijs hjärta vidare, i utmärkta översättningar; snart var den gula upp-tågsskjortan svart av det politiska och poetiska martyrskapets blod, och generationer av gymnasister och poeter fortsatte att dikta, som Majakovskij: jag, jag, jag. Liksom i solidaritet, men oklart med vad: liksom med revolutionen och med revolutionens offer samtidigt. I Moskva rev man i sinom tid, i mitten av sjuttioalet, ut hela innamätet i fastigheten bakom Lubjankafängelset där Majakovskij bodde och dog och skapade en femvåningsinstallation till museum med självmordslägenheten högst upp, alltihop i pseudoneoavantgardestil med en tatlinsk spiral som leder nedifrån och upp, världens största gravsten, över en tom grav.

*Vad vi vetat, konklusion i backspegeln:*

Att revolutionen äter sina barn (Majakovskij). Och alltefter konjunkturen har vi solidariserat oss än lite mer med revolutionen, som det är synd om, för att den är god och ändå måste äta barn fast den egentligen inte vill; än lite mer med dess barn, som det är synd om för att de blir uppättna och för att de kanske ändå hade velat ha revolutionen, även om de hade vetat att de skulle bli uppättna. Och oss har det inte varit synd om på länge, för vi har sluppit både att äta och att ätas; vi har bara sett på, solidariskt.

*Inskott, om »traditionen«, i Sovjet & Skandinavien*

I en sovjetisk kontext är *diskontinuiteten* uppenbar, upphöjd till bärande princip innanför den officiella kulturen. Censuren är klumpig, grov och effektiv. Hela författarskap och epoker sätts under vatten, i bästa fall finns texter eller andra handfasta lämningar kvar, men de är få och otillgängliga. I bästa fall lägger de som blir kvar dem på minnet, och berättar om dem för sina barn, men inget kan ändra att där det en gång var brukat och bebott land breder nu en grumlig kraftverksdamm ut sin tomma spegel.

I det sovjetiska är handlingen att så att säga *gå till botten med* traditionen uppenbart påkallad, som ett led i ett bredare motstånd mot den officiella kulturens och den officiella maktens försök att utplåna dig – »utplåna« inte i överförd och abstrakt bemärkelse, utan i personlig och bokstavig. Den filologiska uppmärksamheten, den rena hågkomsten, hänvändelsen till och återaktualiserandet av traditionen – både i det litterära livet och det personliga – blir omedelbart igenkännliga som en metod för överlevnad.

I en skandinavisk kontext har hävdandet av kontinuiteten som kulturell kategori, som ideologisk figur, tvärtom varit förbehållen konservativa, i värsta fall reaktionära, strömningar. Närhelst en motkultur uppstått har den deklarerat sin oavhängighet av kontinuiteten, med en kulmen i den generation som var ung i skarven mellan sextio- och sjuttioal. Hellre en damm än en dal: på öppet vatten bryter man lättare upp än på fast land.

(Osv.)

*Om traditionen, här som där:*

Vad vi lär av att se på den tomma platsen där Chlebnikov skulle ha stått, bredvid den alltför grällt belysta plats där Majakovskij blev ställd, är att traditionen inte finns, som tradition, förrän i det ögon-

blick någon vänder sig till den, och vänder sig till den med en fråga från sin egen tid, för att få ett svar, liksom ur det förflutna, liksom om sin egen tid. Tradition är inte ett arv, som förmeras eller förspills, men som oavsett vilket lyder under ackumulationens och entropins linjära lagar, liksom den »progressiva« tanken i stort (tanken på historiska framsteg). Traditionen lyder under ömsesidighetens lagar: den är en plats som är tom tills du tilltalar den, hjälplös tills du sträcker dig efter den, och så vidare; men som svarar i samma stund du talar, och därmed upphör att vara förfluten, och blir nutid.

(Osv. Osv.)

## Medverkande

*Mikael Nydahl* (f. 1973), översättare, företrädevis från ryska, skribent, förläggare och redaktör. Våren 2012 arrangerade FSL:s forskarseminarium, i samarbete med den poesiöversättningsverkstad han sedan flera år tillbaka driver tillsammans med den norske poeten och översättaren Gunnar Wærness, ett seminarium med utgångspunkt i deras arbete med Velimir Chlebnikovs diktning. Vid detta talade även den ryska filologen och poeten Olga Sedakova, vars dikturval *Portar. Fönster. Valv* utkommit samma vår (i urval och översättning av Mikael Nydahl, w&w, 2012). Nummer 26 / 2012 av tidskriften *Kritiker* ger en bred bild av Nydahls och Wærness' Chlebnikovarbete. Texten i denna bok är den föreläsning Mikael Nydahl höll vid nämnda seminarium den 21 april 2012.

*Gunilla Röör* (f. 1959), skådespelare, regissör och professor i filmskådespeleri på skådespelarutbildningen vid Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet. Anställd och verksam vid Stockholms Stadsteater och har spelat i en lång rad filmer och tv-produktioner. Sedan några år involverad i ett konstnärligt utvecklingsprojekt i Göteborg som leds av koreografen Pia Muchin. Texten i denna bok är en utskrift av en ljudupptagning av hennes föreläsning vid FSL / Performativ Kritik den 18 oktober 2012.

*Marcia Sá Cavlacante Schuback* (f. 1957), filosof, översättare och författare. Professor i filosofi vid Södertörns högskola. Har ett omfattande såväl portugisisk-språkigt som svenskt författarskap. Översätter främst poesi till såväl portugisiska som svenska. Senaste böcker *Lovtal till Intet* (Glänta produktion, 2006) och *Att tänka i skisser: essäer om bildens filosofi & filosofins bilder* (Glänta produktion, 2011), *Olho a olho: ensaios de longe* (7 Letras, Rio de Janeiro, 2011). Texten i denna bok är den föreläsning hon höll vid FSL / Performativ Kritik den 4 oktober 2012.

→

*John Swedenmark* (f. 1960), översättare, skriftställare, redaktör, recitatör m. m. Kulturredaktör på tidningen *Arbetet* (tidigare LO-tidningen), verksam i redaktionerna till flera kulturtidskrifter såsom *Divan* och *Kritiker*. Översättare av såväl poesi som prosa från flera språk, i synnerhet isländska. Senast utgivna böcker: *Kritikmaskinen* (Ruin, 2009), *Baklängesöversättning* (Ariel Litterär Kritik, 2011). Texten i denna bok är den föreläsning han höll vid FSL / Performativ Kritik den 20 september 2012.

*Magnus William-Olsson* (f. 1960), poet, kritiker, översättare. Leder FSL:s forskarseminarium och är initiativtagare till kursen »Performativ kritik«. Senast utgivna böcker: *Ingersonetterna* (w&w, 2010), *Läsningen föregår skriften. Poesins aktualitet* (Ariel Litterär Kritik, 2011). Texten i denna bok är den föreläsning han höll vid FSL / Performativ Kritik 6 september 2012.



# Innehåll

Inledning .....	5
<i>Magnus William-Olsson</i>	
Performativ kritik .....	7
<i>John Swedenmark</i>	
Tilläggets estetik .....	31
<i>Marcia Sá Cavalcante Schuback</i>	
Från kritik till performerandets skeende .....	53
<i>Gunilla Rööf</i>	
Konstnärens privilegium .....	67
<i>Mikael Nydahl</i>	
Diktens »vi« .....	105
Medverkande .....	125