

## ARIEL LITTERÄR KRITIK



KARI LØVAAS

# *Och de såg att de var nakna*

~ OM SKAM OCH BESKYDD

*Översatt från norskan av Lars Andersson*

ARIEL LITTERÄR KRITIK [4]

*Och de såg att de var nakna* utgör nr 4 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.

*Denna översättning har fått stöd från NORLA.*

ARIEL LITTERÄR KRITIK [4]

© 2013 Författaren, översättaren och förlaget

ORIGINALET'S TITEL *Og de skjønte at de var nakne. Om skam og beskyttelse*

ÖVERSÄTTNING *Lars Andersson*

REDAKTÖR *Gunnar Wærness*

KORREKTUR *Erik Bergqvist*

OMSLAG & GRAFISK FORM *Mikael Nydahl*

SÄTTNING *Ariel, Knopparp/Tjeboksary 2013*

TRYCKNING *Jelgavas tipogrāfija, Jelgava i oktober 2013*

ISBN 978-91-87605-02-4

## Förord

»Ta fatt på det där det bränns« är ett vanligt råd på författarutbildningar. Och många upptäcker att det är skammen som bränns. Skammen är oberörbar och språklös. Den gör ont. Och den har, paradoxalt nog, blivit ett »hett« tema.

De flesta som befattar sig med skamtematiken idag delar den intuition som var incitamentet för den här boken: skam är förkrympande, förminskande, nedtryckande. Alltså: bort med skammen, bort med ressentimentet! *Healing the shame that binds you* är en typisk boktitel ur självhjälpslitteraturen. Skammen har blivit trollet som måste utsättas för dagsljus, och spricka.

Att tala om skammen, att föra in det förhatliga i ett gemensamt rum, har blivit ett emancipatoriskt projekt som präglar inte bara den populärkulturella utlämnande- och bekännelsemarknaden, utan också den mest själv- och samtidsreflekerande diktningen. Hungern efter autenticitet vrids upp ett extra varv hos de konstnärer som vill överlista falskspelet genom radikala anti-fiktiva riskprojekt där det är egot självt som sätts på spel.

Under arbetet med den här boken har jag upptäckt att fokus för mitt intresse har flyttats från skammen som något förkrympande till skammen som ett antropologiskt eller etiskt grundvillkor. Vad jag har blivit varse är kanske att den skammen som binder oss, och som vi vill befria oss från, är tätt förbunden med skamlösheten. Att

vilja avlasta sig skammen genom strategier som självutlämnande, hänsynslöshet, självskadande, innebär gärna att man snörps ännu tätare in i detta komplex: om något är förkrympande så är det själva polariseringen.

Om självets struktur är inskriven i en sådan polarisering finns det skäl att misstänka att också det intersubjektiva fältet regleras efter samma princip: det kan då inte finnas något annat språk för närmande än dominans och underkastelse, mäktig och maktlös, förövare och offer.

Detta låter som fascism, och de verkligt dystopiska samhällskritikerna inom både filosofi och litteratur menar förmodligen att det samhälle vi lever i, som om det var det normala, egentligen är fascistiskt. Problemet är kanske att de genom sina totaliserande verklighetsbeskrivningar så att säga ger dem sitt erkännande. Kanske är själva den desperation de uttrycker en kraft som kan förvandla, men jag är inte så säker.

Istället för att erkänna polariseringen som ett grundvillkor i det mänskliga vill jag framhålla själva skam-sensibiliteten som kontaktskapande och ansvarighets-görande. Skam-sensibiliteten är det som gör mig receptiv för den andres nöd. Det förutsätter diskretion och lyhördhet. Den andres sanning är inte något jag kan tilltvinga mig eller avslöja med våld. Den kan bara beröras sådan den utspelar sig för mig på ytan. Ett kritiskt projekt kunde därför vara att uppöva vår läsfärdighet, inte som förmågan att avkoda information, utan som en uppmärksamhetspraktik, som förmågan att vara medmänniska.

Jag tänker på Walter Benjamins strumpa, som han i sin barndom sökte sig till innerst i garderoben, gång på gång. Strumpan var invikt i sig själv på sådant vis att den utgjorde en ficka eller påse. När han stack in handen och tog tag i det mjuka innehållet, och

långsamt drog ut det, upptäckte han med samma förvåning varje gång att fickan försvann.

Om jag utifrån mitt arbete med skammen skulle formulera en poetik för kritiker skulle det vara en diskretionens poetik. Det har sporrat mig att, som Benjamin, vilja »dra ut sanningen lika varsamt ur diktkonsten som barnahanden drog ut strumpan ur 'påsen'«.

Essäerna i boken är först och främst ett resultat av mitt deltagande i »Fria seminariet i litterär kritik« (FSL). Ett par av texterna har publicerats i nästan identisk form i seminariets tidskrift *Kritiker* (de om Kristian Lundberg och om Marje-Liisa Vartio). Andra texter utgör ett slags mosaiker där jag har integrerat passager från tidigare läsningar publicerade i bl a *Morgenbladet*, *Nytt Norsk Tidsskrift*, *Vinduet* och *Kritiker*. Det mesta av boken är emellertid nyskrivet. Inledningsessän är en bearbetad version av ett föredrag hållet på FSL i december 2010. Jag vill tacka Elisabeth Hjorth och Else-Britt Kjellqvist för inspirerande inlägg på det seminariet – och övriga deltagare. Särskilt vill jag tacka Magnus William-Olsson, inspiratör och samtalspartner. Och jag vill tacka Tatjana Brandt, Sara Mannheimer och Lars Andersson som också har läst och kommit med synpunkter under skrivandets gång. Tack också till min norske förläggare Gunnar Wærness, som har varit en viktig läsare i slutprocessen, och till Ariels Mikael Nydahl, som förutom att vara förläggare även har formgett boken.

När författare på skandinaviska språk citeras sker det i regel på originalspråket. För övriga citat har jag så långt möjligt anlitat existerande norska eller svenska utgåvor; där sådana inte anges är översättningarna mina.

*Karlstad i oktober 2013*

*Kari Løvaas*





## Rede som ingen vet om

### *Beboelighet och världs förlust*

En konferencier som ska introducera en författare tar sig friheter på scenen. Han pratar alltför länge, poserar, säger dumheter om folk som inte är närvarande. Själv sitter jag inlåst i en bil, det regnar och vatten rinner nerför rutan, jag är förtvivlad och arg och bankar på rutan för att vinna uppmärksamhet. När någon till slut upptäcker mig och jag får komma ut stormar jag fram och sliter åt mig mikrofonen för att rätta till det hela. En annan och klokare man någonstans ute i kulisserna drar mig åt sidan och förklarar lågt, diskret, att jag fogar pinsamhet till pinsamhet; det är ju uppenbart att mannen som jag tillrättvisade är i psykisk obalans: saknar jag fullständigt sociala antenner, empati? Jag skäms: vill sjunka ner i jorden, försvinna. En tredje man dyker upp, en riddare på en vit häst. Han erbjuder mig sin häst och anmodar mig att rida in i en djup skog. Där ska jag finna ett skjul, och i skjulet ska jag finna ett barn som är krympling, övergivet, och detta barn ska jag ta hand om. Jag lyder, med lättnad: det är som om riddaren erbjuder mig som gåva och plikt ett soningsarbete som ska lindra skammen.

Några veckor senare drömmer jag igen. Jag befinner mig i en stor båt, på nedre däck, på väg in i en mörk hytt med brits. Där ligger det en kvinna med ryggen mot mig, i sina armar har hon ett

bylte, ett barn, en krympling? Trots att jag ser henne bakifrån är det något med håret, något med kvinnans axlar, som gör att jag vet att det är jag själv. Hon vänder sig och ser på mig med hela ansiktet. Det vill säga: där ansiktet skulle ha varit är det helt slätt och blankt, som på en ofärdig docka där det ännu inte har sytts fast ögon, näsa, mun.

Vad är det som avslöjas när kvinnan jag igenkánt som mig själv vänder sig åt mitt håll? I det ansiktslösa ansiktet är det själva frånavarön som tränger sig på, det icke-personliga. Det är skrämmande. Samtidigt lägger jag märke till att det finns något löftesrikt i min egen återgivning av drömmen: jag betonar det blanka i betydelsen obeskrivet, ofärdigt, inte bara i betydelsen berövat. Så som det kan vara att stå i mörkrummet och stirra ner i kemikaliebudet i väntan på att konturerna av ett ansikte långsamt ska växa fram på det blanka fotopapperet.

\*

Freud skriver om det ohyggliga, »Das Unheimliche« (1919), att det är något som framstår som känt och främmande på samma gång och därför skapar en kognitiv dissonans hos betraktaren, en upplevelse av att samtidigt attraheras och stötas bort. Vanligtvis används begreppet »das Unheimliche« som motsatsen till »heimlich« i betydelsen hemtamt, familjärt, trivsamt. Med hänvisning till Schelling påpekar emellertid Freud att en annan betydelse av »heimlich« ger resonans: hemlig, beslöjad, dold. »Das Unheimliche« refererar då till något som skulle ha förblivit hemligt och fördolt men som har blivit avslöjat och exponerat.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sigmund Freud, *Det uhyggelige*, översättning Hans Christian Fink, Rævens Sorte Bibliotek 1998.

Det är en bestämd estetisk effekt Freud är ute efter att analysera i sin essä, och som gärna förknippas med skräckgenren,<sup>2</sup> vars framväxt historiskt sammanfaller med en polarisering som utövar ett speciellt tryck på självet: mellan det unika och det anonyma. Som Karl Ove Knausgård skriver i avsnittet »Navnet og tallet« i sista delen av *Min kamp*, uppstår det romantiska jag-et, den ena-stående, som ett svar på industrialismens produktion av massmänniskan och dess hot mot individen. Knausgård nämner några centrala motiv i skräckgenren, bl a människoliknande automater, dubbelgångare, odödlighet. »Redselen for at det like skal krysse grensen til det unike er den samme som redselen for at det umenneskelige skal krysse grensen til det menneskelige, og for at ikke-livet skal krysse grensen til livet. Grenser skaper forskjeller, forskjeller skaper betydning, og det er derfor menneskets ur-angst er for det forskjellsløse: i det blir det utslettet.«<sup>3</sup>

Hos Jacques Lacan är det ohyggliga en nyckel till ångestens territorium. Ångest är affekten som är knuten till erfandet av »det reella«, som kanske är ett annat ord för Knausgårds »det forskjellsløse«, det odifferentierade. Ångesten i mötet med det reella är ångesten för upplösning och verklighetsförlust, ett tillstånd som vidrörs i psykosen. Hos Lacan är det reella, till skillnad mot det imaginära och det symboliska, något som inte kan vare sig betecknas eller avspelas; om det är i detta blinda fält som subjektet fruktar sitt utplånande är det också här det har sitt ursprung – blicken som inte kan se sig själv, tanken som inte kan tänka sig själv. Separationen är inskriven som ett grundvillkor i själva detta att bli ett

---

<sup>2</sup> Gotisk litteratur och skräcklitteratur är en genre som följer i kölvattnet av den industrialisering och urbanisering som uppstod i 1700-talets Storbritannien, och senare spred sig till Europa och USA.

<sup>3</sup> Karl Ove Knausgård, *Min kamp, sjette bok*, Forlaget Oktober 2011, s. 678.

subjekt: språket för oss bort från oss själva såsom talande, synligheten skiljer oss från oss själva såsom seende.<sup>4</sup>

\*

Det ohyggliga är förknippat med människans ångest för att bli berövad sin värld och i sista instans: sig själv. Det är skillnader, betydelse, igenkänning, som gör det möjligt för oss att orientera oss. Genom det imaginära och det symboliska får det reella en form som gör världen beboelig, skulle man kunna säga. Psykosen kan kanske beskrivas som ett tillstånd av verklighetsförlust. Det har exempelvis utförts experiment där man frivilligt har isolerats från varje sinnesintryck, t ex i helt mörka, ljudtäta rum. När sinnesapparaten inte ger några yttre hållpunkter åt hjärnans spontana aktivitet kan psykos inträda redan efter några timmar, bl a antar den egna kroppens ljud abnorma proportioner.

Jag såg en gång ett tv-reportage om blinda som hittade fram och orienterade sig genom att skicka ut små ljud. Genom att uppfatta svängningarna i ekot kunde de lokalisera föremål, hinder, öppningar. Jag såg en blind pojke gå bort längs en allé, och han kunde peka på varje träd längs vägen. Det är lätt att föreställa sig hur desorienterande det skulle vara om bilar, sirener och annat ljud skapade trängsel i resonansrummet, hur det skulle förspilla möjligheten att kunna differentiera mellan varje enskilt träd genom att sätta den egna kroppen i svängning. I ett sådant perspektiv kan det urbana informationsrummet närma sig – med motsatta förtecken – en form av sinnesdeprivation.

---

<sup>4</sup> För en presentation av Lacans bildteori, se Sven-Olov Wallenstein, *Bildstrider*, Alfabeta/Anamma 2001, s. 184 ff. Här påtalar han hur Lacan lokaliserar ett fundamentalt brott mellan ögat och blicken, som bottnar i kastrationen.

Blindas sätt att orientera sig – genom att förnimma sådant som skrovligheten på husväggar, ljud av människor från olika fönster, lukter, buktningar i vägbanan – illustrerar betydelsen av våra mentala kartor. Om de yttre orienteringspunkterna skulle läggas i ruiner, som i krig, skulle kartan inte längre stämma med terrängen. Förlust av plats, förlust av tillhörighet, sammanhang och mening: *the horror*.

\*

Ja, hur kan ett slags idealisk närvaro bäst beskrivas? Kanske så som Harry Martinson skriver om taltrasten, som vet att sätta sig där skogsdalens mynning blir som en tibetansk jättelur, och som förstår att sätta sig på den plats i topografin där luften är som en trumhinna.

Någonstans där inne bland de tusen aftonstilla topparna har ekot sitt känsligaste vägsål i just denna skog. Man kan höra hur han prövar många platser och många träd i olika terränglägen innan han hittar just den plats som för tillfället har nyckeln till den djupaste resonansbotten.<sup>5</sup>

Det lusfattiga, hemlösa »sockenbarnet« Harry Martinson, i ungdomen straffad enligt »lösdrivarlagen«, som till slut tog sitt liv med en sax därför att det antyddes att han inte var värdig Nobelpriset – den svenska offentligheten blev obeboelig – han kunde få det svenska språket att sjunga, kunde få naturen att sjunga genom det svenska språket, som om det fanns en beboelig plats där, i sången. För

---

<sup>5</sup> Harry Martinson, »Taltrasten«, i *Midsommardalen* (1938), i *Naturessäer*, Albert Bonniers Förlag 2000, s. 175 f.

att säga det med Hölderlin: *dikteriskt/ bor människan*.<sup>6</sup> Vilket också skulle betyda: om en människa berövas sitt resonansrum kan själva sången bli obeboelig.

\*

I boken *Mannen som förväxlade sin hustru med en hatt* berättar neurologen Oliver Sacks om »damen utan kropp«, en kvinna som fick en skada på det som han med referens till C S Sherrington kallar vårt hemliga sjätte sinne, kroppens intuitiva självmedvetande. Hon beskriver det som om kroppen blev blind, och även det artade sig som ett slags *horror*. I början var Christinas kropp ledlös som en trasdocka och kunde inte ens sitta upprätt, skriver Sacks, men efter tre månader fick han till sin häpnad se henne sitta fint, alltför fint, med ett slags tillkämpat teatralisk hållning som skulle uppväga avsaknaden av naturlig hållning.

För att lära sig fungera igen måste hon använda ögonen och en enorm viljeansträngning. Rörelserna tedde sig mekaniska, de finare moduleringarna i rösten var borta, nyanserna i ansiktets uttrycksregister likaså – för en utomstående måste hon framstått som robotaktig, omusikalisk, ja, som »unheimlich« i betydelsen avsjälad, obebodd. När hon ser filminspelningar av sig själv innan nervinflammationen drabbade henne säger hon att hon inte längre kan identifiera sig med den »graciösa« flickan; hon säger att det är som om själva hennes ryggmärg var urkärnad, hon är *disembodied*.

Sherringtons sjätte sinne kallas också proprioception, eller djupsensibilitet, och kan definieras som förmågan att känna sin egen

---

<sup>6</sup> »Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnet/ der Mensch auf dieser Erde.« Citatet är från texten »In lieblicher Bläue« (1806), som också har lånat ut titel till ett föredrag av Heidegger: »Dichterisch wohnet der Mensch« (1951).

kroppens position. Det är alltså fråga om den mest konkreta och intuitiva formen av självkänsla: proprioceptorerna registrerar, in i minsta detalj, spänningar i muskler och sensorer, ledernas ställning, och skickar informationen till lillhjärnan. Denna djupsensibilitet hjälper oss att hålla balansen och gör det möjligt att röra sig med en viss smidighet, t ex i mörklagda rum.

Samtidigt som hon upplever det som om kroppen blir blind måste Christina i Sacks skildring använda ögonen och viljan för att röra kroppen. Är det inte som om självmedvetandets ursprungsmyt, en berättelse om fall, separation och fördrivning, dramatiserar i hennes egen kropp? »Då öppnades deras ögon«, heter det i Genesis tredje kapitel, »och de såg att de var nakna«. Hos Christina sätts den intuitiva självförnimmelsen ur spel, och det yttrar sig som en dramatisk förlust av närvaro och behagfullhet; istället måste hon använda sin intentionella medvetenhet för att styra kroppens rörelser. »Där naturen gått bet tog hon till 'förkonstling', men förkonstlingen byggde på naturen och blev snart en 'andra natur'«, skriver Sacks.<sup>7</sup>

\*

I Heinrich von Kleists text om dockteater från 1810 återger berättaren ett samtal med en dansare som uppsöker marionetteatern för att lära sig något om behagfullhet, eller naturlig *Grazie*. Och vilka försteg skulle dockorna ha i förhållande till levande dansare? Jo, de undgår det affekterade, forcerade: »För som Ni vet är tillgjordhet ett resultat av att själen (*vis motrix*) befinner sig i en annan punkt

---

<sup>7</sup> Oliver Sacks, *Mannen som förväxlade sin hustru med en hatt*, översättning Boo Cassel, Bokförlaget Prisma 1987, s. 73.

än i rörelsens tyngdpunkt.«<sup>8</sup> Bristen på denna förmåga hos dansare kan ibland få groteska och komiska utslag: Ta den unge mannen som dansar Paris och erbjuder Venus ett äpple: »Hans själ (det är en plåga att se på det) sitter rent ut sagt i armbågen på honom.«<sup>9</sup> Felgrepp som detta är oundvikliga för den som har ätit av kunskapens träd, säger dansaren. »Men Paradisets portar är stängda, och keruben står bakom oss; vi är tvungna att företa resan runt jorden för att se om det kanske är möjligt att komma in igen från baksidan.« Ett slags konklusion av denna historia om behagfullhet är att den visar sig »i sin renaste form i den mänskliga kropp, som antingen är helt utan eller äger ett oändligt medvetande, det vill säga i marionetten eller i Gud.«<sup>10</sup> Däremellan befinner sig det mänskliga, kan man tillfoga.

\*

I dialogen *Timaios*<sup>11</sup> skriver Platon om *chōra*, ett slags uppsamlingskärn eller ursprungsrum. Denna behållare är något på samma gång obegripligt och omslutande. Platon säger att det är den som upplåter en plats åt allt som är under tillblivelse, och den kan bara uppfattas drömmigt som ett slags orienterande förbindelseled mellan naturligt rum och kosmiskt rum, temporärt och evigt, mellan vara och bliva. De som har läst Julia Kristeva vet att hon knyter sitt begrepp *det semiotiska* till *chōra*.

Så snart man börjar tala om livmödrar och ursprungsrum är det

---

<sup>8</sup> Heinrich von Kleist, »Om marionetteteateret«, i *Fortellinger*, efter Bjørn Aasheims norska översättning, Bokvennen 2012, s. 234.

<sup>9</sup> *Ibid.*, s. 234–235.

<sup>10</sup> *Ibid.*, s. 235.

<sup>11</sup> Vers 49–51. Se exempelvis Jan Stolpes översättning i Platon, *Skrifter*, Bok 4, Atlantis 2006, s. 457 ff.



lätt att glida in på ett utopiskt-regressivt spår. Förenklat kan detta ibland yttra sig som en önskan att återvända till ett för-symboliskt »urtillstånd« för att simma runt i ett slags odifferentierat foster-vatten. Det finns säkert en sådan närvarometafysisk fara i en del poetologiskt tänkande, ett slags längtan tillbaka till det orala stadiet. Här erbjuder Charles Bernstein en elegant korrigerande när han introducerar begreppet *auralit*, där muntligheten föregrips eller infiltreras av en hörupplevelse, och skriver att »[det] mänskliga medvetandet har lika mycket en sedimentär som en utvecklingsmässig disposition; stadierna ersätter varandra i mindre grad än de infiltrerar eller genomsyrrar – jag skulle vilja säga *framför* – varandra.«<sup>12</sup>

I essän *Im Genesis-Gelände* läser Peter Waterhouse Paul Celans diktskisser som ett slags landskap, ett historiskt landskap. Han anmärker att efter en lista med ord tillhörande kusttrakter, omgivna av geologiska termer, dyker det latinska uttrycket *mente et malleo* upp, som betyder: genom tänkande och genom formande. *Malleo* betyder mera exakt hamra/smida, och Waterhouse tar tag i en annan betydelse av ordet *malleus*: hammaren i örats inre geologi: »[...] ett litet ben i örat, som tar över vibrationerna [...] från trumskinet och överför dem till ett membran som sätter innerörats vätska i svängning«.<sup>13</sup> Waterhouse frågar vidare: »Finns det ett jordens tänkande, en överlevande form, ett jordens tal, ett självmedvetande? Kan jorden på sätt och vis överföra en uppfångad svängning med hjälp av en liten hammare, blottlägga eller framsäga den?«<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Ur introduktionen till Charles Bernstein (red.), *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, Oxford University Press 1998, s. 32.

<sup>13</sup> Den fullständiga meningen tyder på att Waterhouse har fått ett par anatomiska detaljer om bakfoten. Ö.a.

<sup>14</sup> Peter Waterhouse, *Im Genesis-Gelände, Versuch über einige Gedichte von Paul Celan und Andrea Zanzotto*, Urs Engeler Editor 1998, s. 32–33.

Delar av det vätskefyllda innerörat kallas också balansorganet, och är i samverkan med synen och proprioceptionen väsentliga för kroppskänslan.<sup>15</sup> Även Durs Grünbein hänvisar till det inre örat, när han i en poetologisk text<sup>16</sup> i likhet med Bernstein skriver om diktandet som en uppmärksamhetspraxis:

För diktaren finns det precis lika mycket av samtid i en vers av Kallimachos från Kyrene som i ropet från brevbäraren utanför dörren. Han hör mera av eko i sin väninnas ord än det som ögonblickets förälskelse vill kännas vid. Så uppmärksamt lyssnar han till virrvarret av röster från många tider, till samtidens citat och språkrester, att de mest slående fastnar i det inre örat ... Tills en mening, ett kodord ger klartecken: Här har du, äntligen, fast mark under fötterna.<sup>17</sup>

Återupprättad balans, fast mark under fötterna, en form av beboelighet i språket, alltså, men ändå inte: ty denna plats är av tidslig karaktär, och är på så vis ingen varaktig stad, den kan inte fasthållas utan att stelna, bli till *konst*, som Paul Celan säger i sitt poetologiska tal »Meridianen« (1960), och konsten, säger han, är intill förväxling lik automaterna, de uppdragbara dockorna, *det ohyggliga* – se, så var vi där igen.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Oliver Sacks skriver att Christina, som förlorade proprioceptionen, är ett unikt fall – men att tillståndet är jämförligt med att få en skada på något av de andra »hemliga« sinnena, t ex att ha fått öronlabyrinten bortopererad.

<sup>16</sup> Durs Grünbein, Brigitte Oleschinski, Peter Waterhouse, *Die Schweizer Korrektur*, Urs Engeler Editor 1995.

<sup>17</sup> Efter Arild Vanges norska översättning, *Vinduet*, nr 25, februari 2002.

<sup>18</sup> Se kapitlet om Paul Celan, s. 240 f.

Hur mycket *Heimat* behöver en människa, frågar Jean Améry i essäsamlingen *Vid förståndets gränser* (1966), och svaret är: mycket.

Hemort är säkerhet, säger jag. På hemorten behärskar vi suveränt dialektiken mellan att känna till och att förstå, mellan att förlita sig till och att överlämna sig åt. Eftersom vi känner hemorten, förstår vi den och tilltror oss att kunna tala och handla, för att vi vågar äga tilltro, grundad på vår kunskap och insikt. Hela området av besläktade ord som trofast, tro på, tilltro, trovärdighet, anförtroende, förtrolig, hör hemma i ett psykologiskt område som har med jagets trygghet att göra [...] Känner man bara hemorten och annars ingenting kan det resultera i en andlig ödemark, att man sjunker ner i provinsialism. Har man inte något »hem« hänfaller man till oordning, förvrängning, distraktion.<sup>19</sup>

Jo, han är också inne på detta – att det så att säga kan bli för mycket hem, i det att man hänsjunker i provinsialism. Att vara hemma kan också innebära att spinnas in i ett säkerhetsnät av betryggande vanor, som skapar ett automatiserat i betydelsen kontaktlöst förhållande till omgivningarna. Som Coleridge säger i *Biographia Literaria* (1817): »Över denna outtömliga skatt har förtrolighet och egoistisk omsorg om oss själva lagt en slöja, så att vi möter den med ögon som inte ser, öron som inte hör och hjärtan som varken känner eller förstår.«<sup>20</sup> Det är Jesu ord som Coleridge här åkallar i

---

<sup>19</sup> Efter Lasse Tømtes norska översättning, »Hvor mye tilhørighet trenger et mennesket?«, i *Ved forstandens grenser*, Document Forlag 1994, s. 83.

<sup>20</sup> Samuel Taylor Coleridge, *Litteraturteori og -kritikk*, översatt av Jan W. Dietrichson, Aschehoug 2005, s. 59.

underliggörandets tjänst; de som inte är invigda i hemligheten om Guds rike skall höra men ingenting förstå, se men ingenting fatta. Och – man måste bli som ett barn för att komma in i Guds rike. Det kan betyda att ett slags avlärnning är nödvändig för att kunna ta emot världen som en gåva, uppleva undret på nytt: säga sitt första ord.

Egoistisk själv-omsorg och bekvämlighetshänsyn kan emellertid göra en blind för mer än världens under. Edmond Jabès skriver i *Frågornas bok, 1* (1963):

På den tiden var självklarheten drottning. Man kunde beundra och bifalla henne. För varje dag fick hon större mage. Hon hade egen livvakt och armé. Hon hade sitt hov och sin här.

På den tiden användes askan efter judar som skickats in i ugnarna till att göra hennes måltider mera pikanta. »Slut ögonen«, tillrådde känsliga själar.

»Vänd inte bort ögonen«, bönföll de avrättade.<sup>21</sup>

\*

Freud ville, som nämnts, aktivera Schellings definition av *unheimlich*, »allt det som borde ha förblivit hemligt, fördolt, men som har trätt fram«.<sup>22</sup> När Freud relaterar det ohyggliga till självets struktur, som en form av *return of the repressed*, kan det bli syfta på ofrivillig självexponering, framkallad exempelvis av en s k *freudian slip*, eller försägelse. Om det ohyggliga hos Lacan visade vägen in i ångestens territorium, där förlust av värld och förlust av själv är ouplösliga företeelser, på väg mot det odifferentierade, visar för-

---

<sup>21</sup> Efter Wera Sæthers norska översättning, *Spørsmålenes bok*, Solum Forlag 1992, s. 197.

<sup>22</sup> *Det uhyggelige*, s. 23.

sägelsen i riktning mot ett angränsande men inte helt sammanfallande fenomen: skam.

I Emmanuel Lévinas tidiga essä *De l'évasion* (Om flykt) från 1939 hävdar han att det som djupast sett är skamfullt är vår självnärvaro, en form av nakenhet, där nakenheten uttrycks i behovet av att urskulda ens egen existens. Han hänvisar till ett talande exempel hos Charlie Chaplin. I filmen *City Lights* sväljer Chaplin en flöjt som avslöjar honom varje gång han andas. Inte bara är tras Hanken ur stånd att gömma sig för andra, han kan inte ens gömma sig för sig själv, sin egen kropps påträngande närvaro. Han har ingen möjlighet att uppgå i omgivningen på något diskret, smidigt, behagfullt sätt.

Det är alltså möjligt att tala om fördrivningen från paradiset som ett medvetandets drama, där jaget faller från sig självt och konfronteras med sin egen dödlighet. På så sätt kan man med Giorgio Agamben kanske säga att skam, uppfattad som insikten om egen nakenhet, ontologiskt sett utgör subjektivitetens och medvetandets dolda matris, som en upplevelse av att på samma gång bemäktiga och förlora sig sig själv: »Så långt som det består endast av utsägelseögonblicket har medvetandet konstitutivt formen av något som inte kan tillägnas. Att vara medveten betyder: att vara överlämnad till något som inte kan tillägnas.«<sup>23</sup>

Men var finns de andra, det sociala, i denna ontologiska modell? Är det inte ett emotionellt och normativt tryck i skamupplevelsen som gör att den inte kan abstraheras till ett rent medvetandedrama, som utspelar sig mellan jag och mig själv?

Nu kan man kanske anta att det sociala är underförstått: Med-

---

<sup>23</sup> Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz* (1998). Översättningen här baserar sig på *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, översättning Daniel Heller-Roazen, Zone Books 2002, s. 128.

vetandet förbinds gärna metaforiskt med öga och ljus, reflexivitet och självreflexivitet. Och det är i det sociala fältet som denna reflexivitet uppstår, i utväxlandet av värderande blickar. Skamupplevelsen kan i mild mening vara en känsla av att exponeras för de andras blick på ett ofördelaktigt sätt, i djupare mening kan det vara upplevelsen av att utplånas i levande livet: att förvisas av andra och sig själv utan att ha någonstans att fly.

Skamberedskapen visar hur vi i djupet av vår existens alltid är riktade mot andra, ett riktande som ibland kan vara den renaste lycka, när vi upplever de andras lyhördhet på ett sätt som bekräftar att vi befinner oss på rätt plats, i ett slags stämd-het, i ett socialt resonansrum.

\*

Vi har varit hemma hos mina föräldrar, min brors familj och jag. Det är uppbrottsdags, alla har fått på sig ytterkläderna och är klara att gå – alla utom min vid det tillfället fem år gamle brorson. Men, säger hans mor, ska du inte komma med oss? En plötslig rodnad stiger i hans ansikte, och jag förstår vad det är som går upp för honom. Han har missförstått helt, han har trott att han skulle bli kvar och övernatta hos farföräldrarna, och han har nog glatt sig åt det. När allas blickar vänds mot honom förstår han att han befinner sig på fel ställe. Han har på inget vis gjort någonting fel, men reagerar ändå med skam när han upptäcker att hans egen förståelse av sin plats i världen inte överensstämmer med de andras.

I essän »Hur mycket tillhörighet behöver en människa?« skriver Jean Améry, en av de assimilerade judar som drabbades av Nürnberglagarna och fördrevs från det Tredje riket, att han var en människa som inte längre kunde säga »vi«, och som därför bara av gammal vana kunde säga »jag«.

Ofta hände det att jag i samtal med mina mer eller mindre välvilliga Antwerpen-värdar sköt in: Hemma hos oss är det annorlunda. »Hos oss – Bij ons« – för mina samtalspartners lät det som den naturligaste sak i världen. Men jag rodnade, för jag visste att det var en förhävelse.<sup>24</sup>

Essän ingår i den tidigare nämnda samlingen *Vid förståndets gränser*, och här skriver Améry i förordet att han i kapitlet »Om det tvångsmässiga och omöjliga i att vara jude« tyckte sig inse »att värdighet är detsamma som den samhällsligt givna rätten till liv«.<sup>25</sup> Judarna utsattes för ett systematiskt nedvärdigande: »Vi var inte älsk-värda, och därför heller inte livs-värda«, skriver Améry: »Vår enda rättighet och plikt bestod i att själva försvinna från världen«.<sup>26</sup>

Det är möjligt att uppsöka skammens konturer med hjälp av dess antonymer, så att t ex skam är motsatsen till värdighet. Men här är det viktigt att behålla distinktionerna: det är skillnad mellan att bli orättfärdigt förödmjukad – eventuellt internalisera förödmjukelsen som ett slags falskt medvetande i form av självförakt – och att ha felbedömt en situation, att ha trott sig älskad när man inte var det. Améry gör också distinktionen mellan det »klassiska judiska självhatet« hos assimileringsivriga judar före nazismen, och det som måste ha tett sig som en kapitulation hos dem som i stolthetens namn inte tog genmäle mot antisemitismens förakt: »Världen, måste de ha sagt till sig själva, ser på oss på det och det sättet: lata, fula, oanvändbara, ondskefulla, vad ska det, ställt inför världens införståddhet, tjäna till att säga emot, och hävda att vi *inte* är det?«<sup>27</sup>

Nyckelordet här är *införståddhet*. Som framgår av citatet från

---

<sup>24</sup> *Ved forstandens grenser*, s. 79.

<sup>25</sup> *Ibid.*, s. 18.

<sup>26</sup> *Ibid.*, s. 136.

<sup>27</sup> *Ibid.*, s. 138.

essän om samhörighet, rodnade Améry när han av glömska inlemmade sig själv i en gemenskap som hade uteslutit honom – när han sa »hemma hos oss« på en dialekt som inte ville kännas vid honom; rodnaden framstår som en spontan insikt om hans egen införståddhets ogiltighet.<sup>28</sup> Inte bara dialekten och vännerna hade berövats honom:

Å nej, allt som hade uppfyllt mitt medvetande, från mitt lands historia, ett land som inte längre var mitt, till landskapsbilderna som jag undertryckte minnet av: de hade blivit olidliga för mig sedan den där morgonen den 12 mars 1938 då den blodröda fanan med den svarta spindeln på vit botten hängde från fönstren, även på de mest avsidet liggande bondgårdarna.<sup>29</sup>

Skammen som affekt har att göra med en försenad insikt om att ha tagit för givet det som inte var givet, att ha handlat tillitsfullt på vikande underlag.

I *Dossier K.* skriver Imre Kertész att Améry har ett strålande precis ord: *Weltvertrauen*, tillit till världen: »Denna tillit har Gestapos piskrapp dödat hos Améry under tortyr i en till fängelse omvandlad belgisk fästning. Förgäves överlevde han Auschwitz, årtionden senare verkställde han domen över sig själv: han begick självmord.«<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> I kapitlet om Dag Solstad (s. 95) blir skammen belyst just som en affekt knuten till avslöjandet av ett beteende som baseras på ett missförstånd, vilket åstadkommer en omvridning i situationens optik så att det förtroliga eller självklara framstår som främmande eller tillgjort.

<sup>29</sup> *Ved forstandens grenser*, s. 78.

<sup>30</sup> Imre Kertész, *Dossier K.*, översättning Ervin Rosenberg, Svante Weyler Bokförlag 2007, s. 17.



Det är möjligt att tala om beboelighet och världsförlust i perceptuella termer – akustiskt, topografiskt, arkitektoniskt, neurologiskt, lingvistiskt. Terrängen vi rör oss i kan konkret kollapsa, som i krig, så att den mentala kartan vi navigerar efter inte längre är användbar. Eller också kan den mentala kartan kollapsa, den som reglerar förgrund/bakgrund i vår perception, på ett sätt som gör att världen tränger sig på som ett hotande kaos. Världsförlust kan också yttra sig som en form av leda: när materialiteten uppgår i ren funktionalitet.

Beboelighet är emellertid först och främst socialt betingad. Helt avgörande är andra människors uppmärksamma närvaro, den känsla av att bli erkänd som psykoterapin anser grundläggs redan i moderns kärleksfulla blick (– och röst, och händer, vill jag tillägga). Självpsykologin anser sig kunna avläsa skammens uttryck – det bortvända, mimiklösa (obebodda?) – redan hos barn som bara är några månader gamla, när anknytningspersonen inte svarar på barnets ivriga hänvändelse.

Hegel säger i en av sina föreläsningar om estetik (hållna mellan 1818 och 1829) att skam, generellt sett, är början på en vrede mot något som inte skulle ha varit: *was nicht sein soll*.<sup>31</sup> Hegels definition påkallar det klassiska grekiska skambegreppet *aidos* – rädslan för obehaget eller smärtan i att göra sig skyldig till dåligt omdöme (*adoxia*) genom att man ofrivilligt bryter med det som passar sig. Aristoteles säger att vi känner skam för lyten som servilitet och feghet, och vi skäms inför dem som vi respekterar eller beundrar. Den

---

<sup>31</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, utgivet av E. Moldenhauer och K. Michel, Suhrkamp Verlag 1970, bind 11, s. 402.

är skamlös, säger Aristoteles, som inte berörs av vad andra tycker.<sup>32</sup>

Längtan efter tillhörighet och fruktan för att inte vara älsk-värdig är vad som laddar upp skammen, och skamberedskap är i den meningen också en estetisk disposition: det kan handla om social musikalitet och känslighet för vad som passar sig, en sensibilitet för skillnader och nyanser, kort sagt omdömesförmåga. Som Montaigne skriver på ett ställe: *Varje rörelse avslöjar oss*.<sup>33</sup>

Vad kan du säga som ger dig en större andel än dina systrar? frågar Kung Lear sin yngsta dotter, efter att de båda äldre skamlöst har försökt överträffa varandra i kärleksförklaringar för att försäkra sig om så stora andelar som möjligt av arvet. »Ingenting«, svarar Cordelia. Av ingenting kommer ingenting, dundrar kungen, och befäller henne att tala på nytt. »Jag stackare kan inte lyfta hjärtat/ upp till min mun. Jag älskar er som plikten/ mig bjuder – varken mindre eller mer.«<sup>34</sup> Cordelias skamberedskap är också en fråga om etik: det handlar om att finna de rätta orden, inte för stora, inte för små. Tragedin är inte att Cordelia inte klarar av att lyfta sitt hjärta till sin mun, utan att Kung Lear, kanske för att han är paralyserad av en känsla av att inte vara älsk-värdig, inte är receptiv för hennes kärlek.

---

<sup>32</sup> För Aristoteles diskussion av skam, se bl a *Retoriken*, 1383b–1384a, och *Den nikomachiska etiken*, 1128b.

<sup>33</sup> I »De Democritus et Heraclitus«, bok 1, kap. 50.

<sup>34</sup> William Shakespeare, *Kung Lear*, akt 1, scen 1, översättning Britt G. Hallqvist, Ordfront förlag 1983, s. 14.

I *Mänskligt, alltför mänskligt* (1878–80)<sup>35</sup> skriver Nietzsche att blygseln existerar där det finns ett »mysterium«, eller när tröskeln som förbjuder tillträde till det allra heligaste överskrids. Skammen har för Nietzsche sin rot i det religiösa tabut.

Tabut definierar vad som inte får finnas i det sociala rummet, *was nicht sein soll*. Innebär det att det allra heligaste, eller den gammaltestamentlige guden, är något som inte får finnas? Om vi tänker på denne gud som ett slags ansamling av kraft, makt, potens – ja, då är det kanske så. Absolut makt får inte finnas. Jag tänker på vad som händer när denne guds bestraffande krafter släpps lös: hur han förtär och lägger öde. Om det inte vore för att vi har med en gud att göra skulle vi kalla det skamlöst. Skamlöshet är ju det rätta ordet när människor upphöjer sig till suveräna väsen som kan utöva en gränslös vitalitet på andras bekostnad – det är oacceptabelt.

*Det som inte får finnas* kan vara etiskt motiverat – då handlar det om att begränsa maktutövning som undergräver gemenskapen. Men *det som inte får finnas* kan också vara motiverat av något annat, nämligen förakt. Förakt är beundrans baksida. Där det starka, vackra, vitala och suveräna är det enda som får finnas blir det fula, svaga och beroende något som måste förvisas från det sociala rummet. Den som inte står ut med sin egen svaghet, sårbarhet, avhängighet, kan försöka avspjälka den och placera den hos andra; det är den andre, som jag föraktar för hennes svaghet och sårbarhet, som inte får finnas. Själv är jag suverän. Eller: skamlös. Vi har också ett annat namn för detta: fascism.

---

<sup>35</sup> Friedrich Nietzsche, *Samlade skrifter*, band 3, översättning Lars Bjurman, Symposion 2000, s. 73.

I memoarboken *Fristen* (1963) skriver Primo Levi om det han kallar »de rättfärdigas skam« som han tyckte sig läsa i ansiktena hos de ryska soldater som kom för att befria fångarna i koncentrationslägret: en skam i mötet med den totala skamlösheten, något som aldrig skulle ha introducerats i en värld av existerande företeelser:

De varken hälsade på oss eller log; de föreföll nedtryckta, inte bara av medlidande utan också av en förvirrad behärskning som tillslöt deras munnar och höll deras ögon fixerade vid begravningscenen. Det var samma skam som vi så väl kände, som övermannade oss efter selektionerna och varje gång vi var tvungna att bevittna eller underkastas en kränkning: den skam som tyskarna aldrig kände, skammen som den rättfärdige känner när han konfronteras med en förbrytelse utförd av en annan, och han fylls av ånger bara därför att den finns, därför att den har blivit oåterkalleligt införd i världen av existerande företeelser, och därför att hans vilja har visat sig icke-existerande eller maktlös och oförmögen att ställa upp något dugligt försvar.<sup>36</sup>

\*

I Roberto Bolaños bok *Nazistlitteratur i Amerika* (1996), en encyklopedi över fiktiva fascistiska författare, möter vi det jag vill kalla skamlöshetens ansikte i porträttet av »den beryktade Ramírez Hoffman«, tidigare flygofficer i Pinochets militärjunta, som specialiserar sig på »luftdikt«: Bolaño skriver att han blir uppsökt av en exilchilenare och pensionerad polis som vill ha hjälp med att finna Hoffman, förmodligen för att oskadliggöra honom. När Bolaño sit-

---

<sup>36</sup> *Fristen*, i *Primo Levi. Tre böcker*, översättning Ingrid Börge, Albert Bonniers Förlag 2013, s. 252–253.

ter på ett kafé och ska identifiera förbrytaren åt sin vän observerar han att Hoffman inte ser sorgsen ut, snarare självbelåten, och just detta uppfattar Bolaño som oändligt sorgesamt: Hoffman ser vuxen ut, men är inte vuxen, för ingenting av det han har deltagit i har satt spår: »Han såg inte ut som en poet. Han såg inte ut som en före detta officer i det chilenska flygvapnet. Han såg inte ut som en ryktesomsusad mördare.«<sup>37</sup>

Ur den synpunkten är Hoffman inte så helt olik huvudpersonen i Bolaños kortroman *Om natten i Chile* (2000): litteraturkritikern, prästen och medlöparen Urrutia, vars memoarer är ett slags icke-bekännelse skriven i förnekandets tecken: med preciös värtalighet insisterar han på en självbild som civiliserad och nobel.

Vid ett tillfälle beger sig Urrutia på uppdrag av Opus Dei till Europa för att inhämta kunskap om metoder för bevarande av gamla kyrkobyggnader, där det »i enskilda fall talades om slutgiltiga lösningar för att hindra gudshuset från att förfalla«.<sup>38</sup> Urrutia låter sig imponera av metoden att använda falkar för att bli kvitt duvorna som med sina exkrementer försvårar underhållsarbetet. Bland falkpräster som Urrutia uppsöker i Europa finns emellertid en som har drabbats av dubier, gamle fader Antonio med sin falk Rodrigo:

[...] och på grund av sysslolösheten befann han sig i ett beklagansvärt tillstånd, jämförbart med fader Antonios skröplighet. Fader Antonios kinder var urgröpta av tvivel och senkommen ånger, den värsta sortens ånger [...] och fader Antonio såg mig komma och försökte resa

---

<sup>37</sup> Roberto Bolaño, *Nazistlitteratur i Amerika*, översättning Lena E. Heyman, Albert Bonniers Förlag 2012, s. 285.

<sup>38</sup> Efter Christian Rugstads norska översättning i Roberto Bolaño, *Chilensk nokturne*, Solum Förlag 2007, s. 83. (I den svenska översättningen saknas konnotationen till »Endlösning«.)

sig och stödj sig på ena armbågen, som jag skulle göra många år senare, eoner av tid senare, två eller tre minuter senare inför den åldrade ynglingens plötsliga uppdykande, och jag såg fader Antonios armbåge och hans arm som var smal som ett hönskrä, och fader Antonio berättade att han hade tänkt. Jag har tänkt, sa han, att det kanske inte är en så bra idé det här med falkar, för även om de skyddar kyrkorna från den skadliga och i längden förödande inverkan av duvbajs ska vi inte glömma att duvan är en jordisk symbol för den Helige Ande, inte sant?, och Kyrkan kan klara sig utan Sonen och utan Fadern, men inte utan den Helige Ande [ ... ]<sup>39</sup>

Tidpunkten han refererar till, »inför den åldrade ynglingens plötsliga uppdykande«, är hans eget dödsläger. Urrutia är när dödstunden närmar sig helt ensam, och han frågar sig själv: »Är det detta som är den verkliga, den stora fasan, att jag skulle vara den åldrade ynglingen som skriker utan att någon hör?«<sup>40</sup> Jo, gemenskapen kan undvara både fadern och sonen, men inte den helige ande. *Om natten i Chile* består av ett långt och ett kort avsnitt. Det korta, avslutande avsnittet lyder: »Och sedan bryter skitstormen lös.« Senkommen ånger är den värsta sortens ånger.

Ex-officeren i Pinochets militärjunta, Hoffman med sina förfärande meriter och sitt oberörda ansikte, är också ett slags åldrad yngling. Det oändligt sorgliga med Hoffmans ansikte är kontaktlösheten. Det är ansiktet hos en som inte har vidkänt sig och ångrat

---

<sup>39</sup> *Om natten i Chile*, översättning Lena E. Heyman, Bokförlaget Tranan 2007, s. 88–89.

<sup>40</sup> *Ibid.*, s. 150. Tidigt i sin minnesström berättar Urrutia hur han efter fullbordad prästutbildning blir kysst på handen av sin mor, som kallar honom fader; »kalla mig inte fader, mor, jag är ju er son, sa jag, eller kanske sa jag inte er son utan sonen« (s. 11). Man får misstanken att den amputerade trenigheten, fadern och sonen, är besläktad med den åldrade ynglingen.

den skada han har åsamkat andra, och som på så sätt har ställt sig utanför gemenskapen, den helige andes välsignelser. Bolaño anmodar den pensionerade polismannen att inte döda Hoffman. »Han kan inte göra någon illa, sa jag. Men egentligen trodde jag inte på det jag sa. Det är klart han kunde göra någon illa. Vi kan alla göra andra illa.«<sup>41</sup>

Skammens etiska impuls, säger Lévinas i *Totalitet och oändlighet* (1961), ligger i erkännandet av den Andre i det att den egna friheten upptäcker sig själv som mordisk.<sup>42</sup> Skamlöshet är också i så mening en form av kontaktlöshet.

\*

Centralt i Freuds essä om det ohyggliga står en läsning av E T A Hoffmanns novell *Der Sandmann* (1816). Ernst Jentsch hade före Freud centraliserat berättelsens kuslighet kring den människoliknande automaten Olimpia. Freud anser däremot att detta är ett sidotema, och att historiens egentliga kuslighet graviterar kring rädslan för att bli berövad ögonen. När fruktan för att bli blind uppträder i myter och drömmar, anser Freud att det egentligt underliggande är kastrationsångest. På så sätt kan man se bländningsmotivet i litteraturen som uttryck för en form av symbolisk kastration. När Oidipus bländar sig påför han sig i överförd betydelse det mest passande straffet för att ha brutit mot samhällets sexuella tabun. Att det egna *id*-et inte har låtit sig begränsa och reglera av hänsynen till andra är något som inte kan rättfärdiggöras: skammens ögonblick är den försenade och outhärliga insikten om *was nicht sein soll*.

---

<sup>41</sup> *Nazistlitteratur i Amerika*, s. 286.

<sup>42</sup> I sista kapitlet om maktlöshet och ansvar (s. 267) går jag närmare in på Lévinas etik.

Bländningen blir skammens självbestraffning, som står i en symmetrisk relation till det oacceptabla, icke-receptiva utagerandet av egen vitalitet. Bländningen blir på så sätt följderna av en plötslig insikt, den bruna skammen blir symptom på insikt/igenkännande (Aristoteles *anagnorisis*), ett etiskt ögonblick då den som har handlat kontaktlöst påtar sig ansvaret för sina handlingar.

Kastrationsångesten kan vara uttryck för en mera generell ångest för berövande. I essän »Det sublima och avantgardet« påtalar Jean-François Lyotard hur rädsorna är knutna just till en del berövandeformer:

[...] berövande av ljuset, som innebär rädsla för mörkret, berövande av nästan, som innebär rädsla för ensamheten, berövande av språket, som innebär rädsla för tystnaden, berövande av föremålen, som innebär rädsla för tomheten, berövande av livet, som innebär rädsla för döden.<sup>43</sup>

Kanske är det så att berövandets ångest också kan ta formen av ångest för beröring? Att bli berövad ljuset och blicken innebär att mörkret berör. Med överblicken borta ges en annan logik för orientering: händernas famlande. I den grad mörkret, ensamheten, tystnaden, tomheten och döden faktiskt är en del av människolivet kommer ångesten i förnekelsens form att leda till kontaktlöshet. Så kan rädslan för att frånrövas ens vitalitet paradoxalt nog bli det största hotet mot ett vitalt liv.

Där bländningsmotivet tas upp i litteraturen ser vi ofta hur just berövandet av blicken leder till en ny form av receptivitet: händernas, beröringens, som visar vägen till återupprättad kontakt.

---

<sup>43</sup> Jean-François Lyotard, *Om det sublima*, efter Carsten Juhls danska översättning, Akademisk Forlag 1993, s. 57.



Man skulle alltså kunna tänka sig att en flyktlinje bort från »det straffande och dömande ögat«,<sup>44</sup> som inte bara är de andras utan också vårt eget, går genom bländningen, men inte därför mot medvets-löshet, snarare mot en djupare insikt, med medvetandets öga muterat till ett slags beröringens kunskapsorgan.

\*

Så länge vi befinner oss i det sociala befinner vi oss gärna också i ett fält av hierarkier, makt och maktlöshet. »Det rena ögats paradis« (jämför Tor Ulven) är utanför vår horisont. På ett sätt är det något komprometterande i detta, att vi så att säga, utan att vilja det, inte bara utsätts för förtryck utan också är delaktiga i förtryck. Det är en form av moralisk skam som häftar vid insikten att »det straffande och dömande ögat« också är vårt eget. Eller för att tala med Ann Jäderlund: *vad hjälper det en människa om hon håller rent vatten över sig i alla sina dagar.*

Gunnar Ekelöfs Fursten av Emgiön, som var ett offer för den manikeiska villfarelsen, lärde sina händer att se ett annat ljus, skriver poeten, »ett ljus av beröring«.<sup>45</sup> Fursten låter sig också leda av en kvinnlig gestalt, en dotter, syster eller brud, ett slags Schechinah-gestalt, kunde man tänka sig.<sup>46</sup> I en dikt skriver Ekelöf:

---

<sup>44</sup> Se kapitlet om Tor Ulven (s. 203).

<sup>45</sup> Gunnar Ekelöf, *Dīwān över Fursten av Emgiön* (1965), citerat ur *Dikter*, Mån-Pocket, Albert Bonniers Förlag 1991, s. 450.

<sup>46</sup> Lars Gustafsson påpekar i romanen *Fru Sorgedahls vackra vita armar* (2008) att den kristna teologins helige ande är inspirerad av den judiska Schechinah, Guds kvinnliga sida. Schechinah gestaltar det gudomliga som något för sinna förnimbart, närvarande, och är kanske vad som gör världen beboelig – också i exil.

Djävulen är gud  
och Gud är djävul  
och jag blev lärd  
att dyrka dem båda  
den ena på ett sätt  
den andra på ett annat  
men sätten var desamma  
därför att båda befallde  
Till dess jag lärde känna  
Kärleken, en springa  
mellan de båda kämpande  
Kärleken, en strimma  
av ljus mellan de blodiga läpparna  
den klyfta ur vilken  
de utvalda inträda  
i världen av likgiltiga  
Likgiltiga de som dyrkar en Gud  
Likgiltiga de som dyrkar en Djävul.<sup>47</sup>

I den därpå följande dikten skriver Ekelöf att över gudssönerna och djävulssönerna som kämpar utan truppmoral, står hon som är moder till Ingen, »men som har bröst, som har mjölk/ till alla«.<sup>48</sup> Och i en dikt mot slutet av diktcykeln läser vi inledningsvis följande åkallan:

O smala springa  
mellan gott och ont  
Du som vet av ingen skam

---

<sup>47</sup> *Dīwān*, i *Dikter*, s. 452–453.

<sup>48</sup> *Ibid.*, s. 453.

Åter möter vi den upphöjda, mångbröstade. Och sista versen lyder:

De unga männen  
skall dansa fot mot fot  
De unga flickorna  
skall hålla slöjor för sina ansikten  
båda av åtrå till varandra  
Men du skall vara ouppnåelig  
Och du skall vara den enda.<sup>49</sup>

\*

I blyghetens skepnad befinner sig skammen på ett produktivt vis i ett fält mellan avslöjande och avslöjande, mellan det dolda och det uppenbarade, och kan, som diktens hänvisning till flickornas avslöjade ansikten, vara förbunden med erotik och begär. Här har vi att göra med det som Else-Britt Kjellqvist kallar den röda skammen,<sup>50</sup> som beskyddar själen, eller som Emily Dickinson skriver i en dikt:

Shame is the shawl of Pink  
In which we wrap the Soul  
To keep it from infesting Eyes —  
The elemental Veil  
Which helpless Nature drops  
When pushed upon a scene  
Repugnant to her probity —  
Shame is the tint divine.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Ibid., s. 465.

<sup>50</sup> Else-Britt Kjellqvist, *Rött och vitt: om skam och skamlöshet*, Carlsson 2006.

<sup>51</sup> Emily Dickinson, *The Complete Poems* (red. Thomas H. Johnson), Faber and Faber, dikt nr. 1412.

Skamrodnaden kan alltså ses som den hjälplösa naturens skyddande beslöjande av själen. Men också skamlösheten har sina slöjor, av ett annat, icke-gudomligt slag. Egoismens, självbevarelsens, drifternas och vanornas slöja kan lägga sig mellan oss och världens skeenden i en grad som gör oss blinda för realiteterna. Den skam som jag med referens till Lévinas har kallat etisk, river bort sådana slöjor och gör oss receptiva för oacceptabla förhållanden vi tidigare ignorerat; vi blir medvetna om vår aktiva eller passiva delaktighet i smutsiga strider utan truppmentalitet.

Det plågsamma i att leva är starkt kopplat till att vi är sociala väsen; och det nedfäller sig i oss som skam. Skam är på många sätt knuten till blicken, det är de andras dömande och avslöjande blick som framkallar skam, och med den ofta en önskan att försvinna. Samtidigt är väl också det sociala, eller det mänskliga mötet, den enda möjliga platsen där skammen kan överskridas och en form av nåd finna sig. Kanske i form av ett blickmöte bortom övertäckandets och avtäckandets logik, där blicken varken genomskådar, fasthåller eller fördömer, utan tillåter, skänker existens – ett slags kärlekstecken och smekning: »Jag såg ett par varma ögon«, skriver Ekelöf: »Jag glömde dom aldrig.«<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Från samlingen *En natt i Otočac* (1961), i *Dikter*, s. 379.

## Ske din vilja

*Kall och förtappelse (Hanne Ørstavik)*

Min väninna Hildegunn berättade en gång för mig att när de var små, brukade hon och hennes yngre syster ibland leka »Odd Gunnar och Kari« – alltså min nu döde storebror och mig. »Pax för att vara Odd Gunnar!«, sa systern Astrid, så fick Hildegunn vara Kari då, alltså mig.

\*

På en fest en gång var det en kvinna som sa till mig att jag hade missionärsbarnsdialekt. Hon visste inte att jag hade tillbringat åtta barndomsår på »missionsfältet« i Bangladesh, dit mina föräldrar var »utsända« av Den norske Santalmisjon. Hildegunn är också missionärsbarn, och jag har alltid tänkt att hon talar lite för artikulerat, ljuden långt framme i munnen, liksom på avstånd från tungroten. Kvinnan på festen sa att hon kände igen sättet att tala från diplomatbarn och andra som hade flyttat mycket under uppväxten. En dialekt vars kännetecken är avsaknaden av dialekt, att den inte låter sig lokalisera?

Den norska santalmissionens pionjär var Lars Olsen Skrefsrud (1840–1910). Det var medan han avtjänade en dom på tre år i Oslo Botsfengsel för stöld som han mottog sin kallelse. Det skedde när han i ett nummer av *Christelig Samler* läste om den svenske torparsonen Peter Fjellstedt som blev missionär. Minst hundra gånger läste han historien, och vätte sidorna med sina tårar, som han skriver.<sup>53</sup> Kallelsen är ofta förbunden med omvändelse, och de klassiska förebilderna är Paulus som kastades av hästen och Augustinus, som i sina *Bekännelser* berättar hur han gick runt i en trädgård i grubblerier och djup förtvivlan: han kastar sig ner på knä och ropar till Gud: »O Herre, hur länge? Hur länge, Herre, skall din vrede vara?»<sup>54</sup> Augustinus hör ett barns röst: »Tag och läs!»<sup>55</sup> Och hans blick faller på Pauli ord: »Låt oss leva värdigt, som det hör dagen till, inte med festande och drickande, inte med otukt och orgier, inte med strider och avund. Nej, ikläd er herren Jesus Kristus, och ha inte så mycket omsorg om det jordiska att begären väcks.»<sup>56</sup>

Skrefsruds kallelse är också knuten till läsning, och han beskriver den som en intensiv emotionell upplevelse. Själv tänker jag att kallelsen är besläktad med den romantiska kärleken. Båda är individorienterade och emotionella. Samtidigt är det något som drabbar individen *utifrån* med en intensitet som så att säga avlaster henne från att behöva ta på sig det kontingenta i varje valsituation, livets olidliga lätthet. Kallelsen kommer gärna i form av en före-

---

<sup>53</sup> Johan Nyhagen, *Santalmissionens historie, bind 1*, Santalmissionens forlag 1975, s. 100.

<sup>54</sup> Ps 6:4; 79:5, *Bibel 2000*.

<sup>55</sup> Augustinus, *Bekännelser*, översättning Bengt Ellenberger, Artos 1990, s. 191.

<sup>56</sup> Rom 13:13–14, *Bibel 2000*.

bildshistoria,<sup>57</sup> den hålls upp som ett slags spegel framför en sökande själ, en spegel som i sig samlar upp osäker och famlande längtan och låter personen återuppleva den som en övertygelse eller ett öde.

Det norska missionsarbetets formativa fas sammanföll med den protestantisk-pietistiska väckelserörelsen som kopplade samman tro och liv, arbete och religion. Missionskallet ingick i en individualiserad och innerliggjord religionsförståelse, och kunde ha stor frigörande kraft: När Gud utvalde sina tjänare tog han inte hänsyn till klass och kön. Skrefsruds klassresa var kometartad: från en cell i Oslo Botsfengsel till att vara ett slags småkung och andlig ledare i Santal Parganas i Indien.

\*

Ropet lyder: Kom över og hjælp os! Det lyder fra Kina – Kom over og hjælp os! Fra Indien – Kom over og hjælp os! Fra Afrika – Kom over og hjælp os! Fra Sydhavets øer – Fra to tredjedeler av jordens befolkning: Kom over og hjælp os!<sup>58</sup>

I boken *kallet – romanen* (2007), om en nyskild författare som försöker skriva en roman om sin farmor, närmar sig Hanne Ørstavik kallelsens fenomenologi. Missionärskallet, det är farmoderns möjlighet, det är en öppen dörr, det är »ein våg me ikkje har visst um«,

---

<sup>57</sup> Jfr Francesca i Dantes *Gudomliga komedi*, som berättar om hur älskandet nådde henne: genom att Franscesca och Paolo läste om Lancelot som kysser sin älskade – »och han som aldrig ifrån mig ska skiljas / kysste helt skälvande mig på munnen«. Helvetet, sång v, översatt av Ingvar Björkeson, Natur och Kultur 1983, s. 34.

<sup>58</sup> Hanne Ørstavik, *kallet – romanen*, Forlaget Oktober 2007, s. 58. I det följande anges sidnummer i parentes fortlöpande i texten.

för att tala med Olav H. Hauge.

Hun så den lange linjen hun reiste langs, hvordan den strakte seg, forbi alle fjellene og bort over hav etter hav og ut. Det ekstra kurset på ungdomsskolen. Og så årene med nattevakter, for å få råd. Råd til å reise til hovedstaden, til utdannelsen på sykehuset, søsterhjemmet. Og så årene der. Gjøre seg klar. Så hun kunne brukes, så hver bit i kroppen hennes kunne være til den nytten hun visste hun var. Hvis hun bare fikk komme til med det. Hvis hun bare fikk plass til å slippe det fram. For hun kjente seg så sterk. [...] Men det som gjorde henne sterk, tenkte hun, var at den ikke var hennes, styrken, eller viljen. Nei, det store i den var fra Gud. (s. 65–67)

Strax efteråt kommenterar emellertid författaren:

Jeg tror ikke på det, tenker jeg. At hun hvilte sånn i det. Hvis hun var så trygg, så sikker, hvorfor sloss hun sånn da? For det var en kamp. Det måtte jo være det, selv om det å bli misjonærer for kvinner var et både-og. Et midt imellom. En perfekt måte å tilpasse seg på og samtidig følge utferdstrangen. (s. 66)

Ja, varifrån kommer egentligen kallelsen? På ett ställe citerar Ørstavik från ett inlägg i en debatt på landsmötet i den organisation hennes farmor utsändes av, det gäller ordination:

En ordinasjon er en innvielse der det blir offentlig fastslått at vedkommende er rettelig kallet og innsatt til den gjerning som betros ham, så han kan gå med frimodighet, da det ikke bare er hans eget påfunn, men menighetens og Guds vilje. (s. 105)

Formuleringen går kring den heta gröten, kommenterar Ørstavik,



för själva kärnan är en fråga om existensberättigande: »Hvem var hun, til å si seg kallet, hvem var hun, som trodde seg ment for å gå. Hvordan kunne hun være sikker?«

\*

»Afrika kaller: om å forestille seg et rop fra Afrika«, har Marianne Gullestad kallat ett kapitel i sin bok *Misjonsbilder. Bidrag til norsk selvforståelse* (2007), där hon som exempel på »missionspropagandans« ikonografiska uttryck bland annat analyserar förstasidesbilden på *Norsk Misjonstidende* genom en följd av år. Bilden med titeln »Ropet fra Makedonia« är en visualisering av bibelstället om Paulus som i en drömsyn blir kallad till Makedonien för att förkunna evangelium. Den visar en liten afrikansk familj på en strand med palmer, sedd bakifrån, som med lyftade armar hälsar »missionsskeppet« välkommet. Missions skeppet avtecknar sig vid horisonten som en mörk kontur mot en soluppgång, i somliga versioner ledsagat av en ljusets ängel som kommer med soluppgången, i kontrast till mörkrets demon som flyr för evangeliets ljus. Gullestad skriver att måleriet förenar »foreställinger om edle ville på palmestrender med foreställinger om hedningers åndelige nød«. <sup>59</sup>

Efter Indiens delning hamnade en del santaler i Öst-Pakistan (det som senare blev Bangladesh), och parallellt med att kyrkan i Indien blev självständig och det blev svårare att få visum till landet uppkom en önskan att trappa upp organisationens verksamhet i Öst-Pakistan, läser jag i trebandsverket om Santalmisjonens historia från 1867 till 1967. På landsmötet i Kristiansand 1960 beslutades det att »oppta ny misjonsmark«:

---

<sup>59</sup> Marianne Gullestad, *Misjonsbilder. Bidrag til norsk selvforståelse*, Universitetsforlaget 2007, s. 72.

– Vi har fått et nytt misjonsfelt i Øst-Pakistan. Vi vil i tro og tillit til Gud ta opp disse oppgaver og vi vil be høstens herre drive arbeidere ut til sin høst. Vi roper til kristen misjonsungdom med misjonskall: Kom over og hjelp oss!<sup>60</sup>

Vem är det egentligen som ropar här? Är det Landsmötet på vägnar av befolkningen i Öst-Pakistan, eller på vägnar av missionärerna i Öst-Pakistan? Det är något automatiserat och utvändigt över mobiliseringen av den retoriska figuren, som tyder på att det är så att säga en obligatorisk formulering i färd med att tömmas på innebörd. Det intressanta med citatet från Landsmötet är att det visar att kallet var något som blev i viss grad *konstruerat*, eller organisatoriskt framförhandlat, ett intryck som förstärks av det faktum att Landsmötet antog en reservation:

– Styret bes om å følge spørsmålet om ny misjonsmark med våken oppmerksomhet, og skulle de ytre forhold stenge veien til misjonens felter må disse spørsmål tas opp igjen til ny behandling eventuelt på en ekstraordinær generalforsamling.<sup>61</sup>

»Ropet från Afrika« är en figur som aktiverar den kommunikativa modaliteten *evangelisering*, som Gullestad hävdar var den centrala legitimeringsstrategin fram till frigörelserna kring 1960. »Missionspropagandan« riktade sig fram till dess uteslutande till »missionsvännerna« i Norge. Från och med 1960-talet utvidgades målgruppen till den norra staten, och i och med det blev den dominerande kommunikativa modaliteten *utveckling*. Citaten ovan från lands-

---

<sup>60</sup> Referat fra landsmötet i Kristiansand 1960. Citerat i Olav Hodne, *Santamisjonens historie, bind III*, Santamisjonens Forlag 1992, s. 305.

<sup>61</sup> *Ibid.*, not 38.

mötet som avhölls 1960, så att säga i skarven mellan de två regimerna, påkallar också en annan retorisk figur, den bibliska liknelsen om såningsmannen. Gullestad visar hur evangelisering och utveckling kan förenas i denna retoriska figur, med hänvisning till förstasidesbilden på ett *Misjonstidende*-nummer från 1977 med titeln »Guds høstfolk« (»Guds skördefolk«). Bilden visar en vit och en svart man på en veteåker. Här representerar den vite mannen missionären som bärgar skörden, medan den svarte mannen framstår som själva grödan tillsammans med det bågande vetet. Bilden visar inga moderna jordbruksredskap eller spannmålsuppköpare på den kapitalistiska världsmarknaden, säger Gullestad, men de finns likväl representerade på bilden genom den svarte mannens typiska euroamerikanska klädsel: en overall. »Modernitet, kapitalisme, kristendom og 'utvikling' går dermed hånd i hånd på dette forsidebilde fra 1977«, skriver Gullestad.<sup>62</sup>

\*

Utifrån citatet från Landsmötet 1960 kan det se ut som om det emotionella och individorienterade i kallets gärning tonades ner i takt med att missionen institutionaliserades och formaliserades. Byråkratiseringen var kanske nödvändig för att säkra en demokratisk organisationsstruktur. Samtidigt innebar det en begränsning av missionärernas frihet på »missionsfälten«. För många missionärer måste det ha varit en krävande förhandlingsprocess att avpassa en romantisk missionskallelsetanke till beroendet av organisationen som finansieringskälla. Inte bara fick de sin lön från Norge, de hade också rapporteringsplikt till »hemmaledningen«.

Intressant nog tycks likväl högkonjunkturen för missionskal-

---

<sup>62</sup> *Misjonsbilder*, s. 142.

lelse (i likhet med självproletarisering) vara just 1970-talet – efter att sekulariseringskrafterna på allvar har börjat skjuta fart i det norska samhället. Efterkrigstidens norska missionärer förenade en innerlig-pietistisk kristen tro med framväxande socialdemokratiska, egalitära värden och framstegsoptimism. Förutom att de ville dela sin tro hade många av missionärerna en stark önskan att bota världens orättvisor (det ingick så att säga i kallet). I linje med detta var de införstådda med att de måste avstå från en del av välfärdens frukter.

Trebandsverket om Santalmissionens historia berör bara nätt och jämnt organisationens verksamhet i Sylhet, som startades 1966, och där mina föräldrar var stationerade från 1970. Det undertecknades ett avtal om att Santalmissionen skulle överta arbetet efter The Presbyterian Church of Wales.<sup>63</sup> Det innebar att Santalmissionen övertog egendom och ansvar för en kyrka med ca 1 500 medlemmar, där de flesta var bengaler och khasier.

Så länge jag var ett missionärsbarn upplevde jag det aldrig som annat än självklart att vara missionärsbarn (jag var helt enkelt barn) – men efter hemkomsten till Norge blev det ett slags stigma – något jag måste förhålla mig till och stå till svars för. Jag förnam ganska tidigt att det kunde ge både positiv och negativ uppmärksamhet att flagga med en missionärsbarnsbakgrund. På ett sätt gjorde den mig exotisk, och kunde »användas« i ett identitetsbyggandeprojekt. Med den insikten följde också ett visst obehag. För jag upptäckte att det fanns vissa saker som jag inte hade lust att berätta: Det var t ex genant att vi hade tjänare i Bangladesh, och det var genant att vi bodde i bungalows på ingärdade områden. När jag längtade tillbaka till Bangladesh, som jag ju gjorde i många år efter »hemkomsten« till Norge, var det inte bengaliska vänner jag längtade till, utan de and-

---

<sup>63</sup> *Santalmisjonens historie, bind III, s. 306, not 39.*

ra missionärsbarnen. Senare kom också flera av dessa missionärsbarn till Norge, och då hade många av dem hunnit vara på den skandinaviska internatskolan i Nepal. På läger och missions-sammansamlingar träffade missionärsbarnen varandra – och då upptäckte jag att jag hade kommit till Norge för tidigt: jag fick aldrig gå på den norska skolan i Nepal, dit man sändes när man började fjärde klass. Mycket av samvaron på missionärsbarnsträffarna byggde på återkallande av tiden i Nepal, som hade svetsat barnen samman i starka, syskonliknande gemenskaper.

Nu är det visserligen en annan bild av internatlivet som har blivit dominerande i media under senare tid: det är bilden av barnen som offer för vårdnadsförsummelse och i några fall för övergrepp. I viss grad kan man säga att missionsorganisationerna försöker göra bot för de separationer som har påförts många missionärsfamiljer. Det erbjuds psykologhjälp och seminarier för att bearbeta trauman.

Kallelseideologin ledsagas av nödvändigheten av att ge »avkall«, och man ska inte bortse från att många har funnit näring till offret som kallet kräver i löftet om social och religiös erkänsla. Många missionärsbarn (särskilt de som gick på internatskolor) skulle säga att de »offrades« på missionärskallets och barmhärtighetsideologins altare. Missionsorganisationerna lägger nu också tillräta för att missionärskallet ska kunna kombineras med föräldrakallet.

Själv kan jag inte påstå mig ha offrats på något altare. Retrospektivt hade jag snarare en ideologisk period när jag i mitt stilla sinne förebrådde mina föräldrar för att de inte hade fört kallet och »självsproletariseringen« fullt ut: De skulle ha bott i en blygsam hydda i en khasiby. Jag skulle ha vuxit upp som en liten khasiflicka. Då skulle jag inte ha talat bara bangla och norska, som jag gjorde, utan också khasi flytande. *Det* hade varit ett slags öde.

Senare var jag i en del sammanhang generad över att ha varit

missionärsbarn, och jag föredrog ofta att säga att mina föräldrar hade ägnat sig åt »hjälparbete«, helt i linje med rådande legitimeringsstrategi: utveckling. När jag efterhand upptäckte att de sekulära norska utvecklingsarbetarna i Bangladesh egentligen var mycket mindre idealistiska än missionärerna – att de tex bodde i finare hus, hade fler tjänare, underlät att lära sig språket, och mest umgicks med varandra – var jag inte längre så angelägen att hemlighålla min missionärsbarnsbakgrund. Missionärerna på 70-talet hade gått mycket längre i »själuproletarisering« än fredskåristerna, investerarna, brunnsborrharna – som ofta inte ens dolde sina karriäristiska motiv.

Nu är själuproletarisering och offerideologi ute, också i missionsmiljöerna. Samtidigt som *utveckling* har ersatts av *partnerskap* som »missionspropagandans« rådande legitimeringsstrategi, professionaliseras missionärsrollen, det är inte längre en »gärning« som varar livet ut, utan ett yrke bland andra yrken. Det säkrar missionären hans plats i det norska välfärdssamhället (till skillnad från papperslösa invandrare från »missionsfälten« som lever sina liv »illegalt« i Norge) – samtidigt som asymmetrin mellan de »försäkrade« missionärerna och de »oförsäkrade« människorna i de länder i Tredje världen där missionärerna ofta verkar blir allt djupare. Och kallet, skulle man tro, blir alltmer ett talesätt tomt på existentiellt innehåll.

\*

I missionsbilderna från Kamerun återfinner Gullestad ofta »fälten« i representationer av värdigt behövande, gärna barn eller vackra, oskyldiga kvinnor, medan »frukten«, de omvända hedningarna, återfinns på bilder av leende människor i europeiska kläder. Detta att le med blottade tänder på avbildningar var inte vanligt i Nord-

Kamerun innan missionärerna kom, säger Gullestad; därmed blir sådana leenden ett symptom på att kamerunesen på bilden har internaliserat de västliga koderna.

Alldeles i början av *Santalmisjonens historie* finns ett kapitel som presenterar santalfolket. Här möter vi en motsvarande bild av en ung man i skjorta med ett hjärtligt leende, och bildtexten lyder: »En kristen santal.«<sup>64</sup> På uppslaget dessförinnan finner vi en återgivning av en teckning från ett etnografiskt verk. Det visar en man i bar överkropp, med ett kläde över axeln. Han är halvt bortvänd, med böjt huvud, stängd mun och med djupa rynkor i pannan. »Santaltyp«,<sup>65</sup> lyder bildtexten. Med sitt bistra uttryck uppfyller kanske inte bilden Gullestads antydning om att själva jordmånen gärna framställs som barn och oskyldiga kvinnor, men den fungerar iallafall i ett slags före/efter-logik.

Före: primitiv och bekymrad. Efter: upplyst och glad. I övrigt beskrivs santalerna på följande sätt:

Santalene er brune av hudfarge og mange av dem er temmelig mørke. De er mindre av vekst enn europeerne, men er kraftige og utholdende. De er godslige, åpne og ærlige, og har en utpreget rettferdighetssans. De er gjestfrie og gavmilde, musikalske, og har sans for poesi. De forstår en spøk, og har lett for å tilgi. Logikken er ikke deres sterkeste side, de er lettroende og kortttenkte ofte. De er mennesker som lever i nuet, og tenker lite på dagen i morgen.<sup>66</sup>

Sin skildring baserar Johan Nyhagen bl a på privatbrev från pionjärmissionären Skrefsrud (vilket det ges upplysning om i en fotnot). I

---

<sup>64</sup> *Santalmisjonens historie, bind 1*, s. 28.

<sup>65</sup> *Ibid.*, s. 26.

<sup>66</sup> *Ibid.*, s. 30.

övrigt ger karakteristiken (till skillnad mot den etnografiska teckningen) ett intryck av santalerna som en bördig jordmån, som just »ädla« vildar. Santalerna var »öppna och ärliga«.

Vid någon tidpunkt, tänker man, måste missionärerna ha upptäckt att de värdiga behövande inte alltid var lika värdiga, och att de kanske heller inte var (eller insåg att de var) i andlig nöd. Hur hantera besvikelsen? På en konferens 1873 ska Skrefsrud ha sagt om santalerna: »We have been deceived in the favourable estimate we had formed of their truthfulness; intercourse with the Bengalis is corrupting them. They are not *naturally deceitful*.«<sup>67</sup>

Trots att realiteterna inte alltid var kompatibla med missionärernas föreställning om att vara tillkallade och efterlängtade, hjälpte »ropet-från-Afrika«-motivet missionärerna att hålla fast vid sitt kall, säger Gullestad. Man kan också tänka sig att den protestantiska driftigheten, arbets-etoset, i sig självt fungerade som en effektiv förträngningsmekanism. I artikeln »Herren har givet mig et rigt virkefelt«, skriver Inger Marie Okkenhaug att när missionärerna väl var ute i »hedningeland«, och insåg »at denne misjonens hovedfortelling ikke hadde noen rot i virkeligheten«, kunde det praktiska arbetet bli avgörande för att upprätthålla missionsprojektet.<sup>68</sup>

Avslutningsvis i sin bok berättar Gullestad att hon bland de publicerade fotografierna och texterna letade efter framställningar av missionären som inte bara kompetent hjälpare, »men også som en *hjelpeløs fremmed*«, samt av afrikanerna som »*kompetente i lokal kunnskap*«. Det skulle ha skapat en motbild till uppfattningar om folk i Tredje världen som »ynkverdige, fattige, hjelpeløse, og fanget

---

<sup>67</sup> Citerat i *ibid.*, s. 32–33, not 41.

<sup>68</sup> Inger Marie Okkenhaug, »Herren har givet mig et rigt virkefelt – kall, religion og arbeid blant armenerne i det osmanske riket«, i *Historisk tidsskrift*, nr. 1, 2009, s. 42.



i förmoderne religiøs praksis«, säger hon. Och så konkluderar hon: »Svaret ble, som vi har sett, negativt.«<sup>69</sup> I det sammanhanget menar jag att det är värt att påminna om att det är just beroendet av missionsvännernas välvilja och generositet som gör missionspublikationerna till »propaganda«.

Det är klart att många missionärer både måste ha känt sig hjälplösa i främmande land, måste ha känt av det »relationella obehaget« som givar-/mottagarkonstellationen med nödvändighet skapade, och blivit desillusionerade när arbetet inte alltid »bar frukt«. Kanske har många i sitt stilla sinne också tvivlat på själva kallet. Att detta mycket sällan har artikulerats eller har fört till »brytning« med missionen, tror jag kan bero på att alltför mycket har stått på spel. Som existentiell kategori kan kallet vara så starkt att det ger individen själva hennes livsberättigande, det tål så att säga inte att dekonstrueras till bara en retorisk figur. Samtidigt är kallet också ett motiv som hålls levande och förnyas i en religiös gemenskap, som för många av missionärerna har utgjort själva deras livsvärld. (Missionsvännerna »hemma« och missionärskollegorna »ute«.) Det är i den religiösa gemenskapen som villkoren för missionärernas existensberättigande har blivit framförhandlade – och som i så många sammanhang är det en betingelse för gemenskapens vidare liv att vissa grundläggande premisser inte problematiseras.

\*

I *kallet* – romanen närmar sig Hanne Ørstavik det oartikulerade och i viss mening oartikulerbara som Marianne Gullestad inte finner minsta spår av i missionärernas självframställning: tvivlet, hjälplösheten, förvirringen. »Jesus her er jeg, send meg« heter en

---

<sup>69</sup> Ibid. s. 235.

sång som vi lärde oss som barn, och som Ørstavik också refererar till i sin roman. »Høsten er moden, arbeiderne er få, hvem skal jeg sende, hvem vil gå? Hvem vil bære budet om at Gud er kjærlighet?«, heter det i den sång som ger resonans i Ørstaviks gestaltning av farmoderns tankeström i Kina, där hon sitter och syr skoluniformer åt tre nyfrälsta kinesiska flickor:

Takk Herre for alle nye arbeidere, tenkte hun, vi trenger alle her ute, de er så mange, hedningene, og vi er så få, tenkte hun, vi er nesten ingen, nesten ingen til å skulle bære det ut, gledesbudskapet, og hun så de tre jentene for seg, ansiktene deres, og plutselig ble de flere og flere, en endeløs slette av kinesere, de runde stråhattene og de blå buksene og trøyene som en uniform, en hel hær av kinesere som bare sto der og smilte, så tett at det var en åker av dem, som om de var selve åkeren bunnen bakken og hun kunne ikke se noe annet enn dem, de var overalt, og hun sank, hun var bitteliten, hun sto foran en kjempekineser et kineserfjell og hun måtte legge hodet bakover for å se det smilende ansiktet der oppe, det smilende skitne ansiktet som tittet ned på henne gjennom de smale skrå sprekke og det bøyde seg ned mot henne og hun var så liten det kom til å fange henne i hånda og spise henne hun så de gule tennene det brune slimet i munnviken og det dumme i øynene, glimtet i dem, grådige, ekle. Hva er dette for noe hva er dette for bilder i henne hvorfor tenker hun sånn, de var jo også Guds barn, vi er jo alle Guds barn, vi er jo det. Men de levde i mørke og det var derfor hun var her, kommet hit, for å være Guds lys og hun ville være det lyset, hun måtte være det lyset, skinn i meg, Herre Far, la ditt lys lyse i meg. La meg være ren og god og snill.

Hun så på tøystykkene hun hadde på bordet, hun måtte prøve å tenke her, i det som bare var ordne, gjøre, så hun ikke sank ned i det andre, der under. (s. 72-73)

Citatet tydliggör en inbyggd konflikt i missionsideologins grundmetaforer. Själva missionsimpulsen är ju förbunden med en vision om att varje hedning är ett potentiellt Guds barn, missionärens arbete handlar om ingenting mindre än att »rädda« själar från mörkret och förtappelsen, hämta dem in i Guds ljuskrets. Samtidigt uppgår varje enskilt barnansikte i en stor anonym kinesmassa, bildliggjort genom åkern, som, när de individuella dragen suddas ut eller pressas samman i en stiliserad, förstora, hotfull *typ*, förvandlas från fruktbar mark till kalvfjäll, ett »kineserfjell«. Denna »jätte kines« antar närmast gestalten av den kortvuxna, godlynta och ärliga »santaltypens« vrångbild: dum, girig, frånstötande – ett troll (inte så olik den antisemitiska framställningen av »juden« i mellankrigstiden). Farmodern hejdar sig genast: varifrån kommer dessa bilder, detta förakt, frågar hon sig: hon som skulle vara ren och god och snäll?

»Jag vill göra mitt liv till en lovsång till dig, där var ton skall en hyllning till dig bära. Och i dagar av glädje och dagar av sorg vill jag leva var dag till din ära.« Så gick en annan av sångerna jag lärde mig som barn. Den uttrycker koncist det som ofta betraktas som lekmanarörelsens storhet: demokratiseringen av det religiösa livet. På senmedeltiden var det bara medlemmar av det andligaståndet som skulle tillbe Herren i samtliga sina gärningar; de andras vardagsliv befann sig på en lägre, dvs profan nivå. Luther hävdade att frälsningen inte kunde uppnås med askes och goda gärningar, utan genom tron allena. Men hur skulle tron uttryckas? Som Maciej Zaremba skriver i boken *De rena och de andra* (1999) var Luthers svar att alla människor var kallade att »hylla Herren genom att i stort och smått tjäna sin nästa och samhället«. <sup>70</sup> Man

---

<sup>70</sup> Maciej Zaremba, *De rena och de andra. Om tvångssteriliseringar, rashygien och arvsynd*, Bokförlaget DN. 1999, s. 254.

skulle inte därmed tro att Gud kunde påverkas; Gud skulle åtlidas.

Med referens till Max Weber säger Maciej Zaremba att konsekvensen av Luthers upphävande av skillnaden mellan sakralt och profant var att askesen flyttade ur klostret och ut i samhället. »Den renhet som munkarna sökt bevara innanför murarna skulle istället praktiseras i världen. Den var visserligen fördärvad, men den var likväl Guds verk och för övrigt var världen det enda material på vilket människan kunde pröva om hon undfått nåden.«<sup>71</sup> Just denna motsättning tror jag ligger till grund för missionsrörelsens ambivalenta förhållande till de oomvända: var de fördärvade, eller värdiga behövande?

Sakraliseringen av vardagslivet kom till uttryck genom införandet av en hel socialetik. Kärleken till nästan skulle utövas där denne befann sig – i världen, inte i klostret, sa Luther. Detta är källan till den protestantiska arbetsetiken. Trots att frälsningen uppnåddes inte genom gärningar utan genom tron allena, var för puritanen frukterna av hans arbete det enda sätt han kunde få bekräftat att han var utvald till frälsning.

Den puritanska nådeläran, med rötter tillbaka till Augustinus, har en deterministisk anstrykning: Gud frälser den han vill. Vad är då vitsen med att anstränga sig? Det tautologiska svaret är att nåden märks. »Den som Herren valt ut får framgång i det timliga livet.«<sup>72</sup> Här ligger grodden till kapitalismens skambeläggande av fattigdom och sysslolöshet. »[...] den fattiga har inte nåden, ty sådan var Guds vilja (med baktanken – han var inte nåden värdig).«<sup>73</sup>

Det som Zaremba kritiskt undersöker i sin bok är eugeniken.

---

<sup>71</sup> Ibid., s. 257.

<sup>72</sup> Ibid., s. 258.

<sup>73</sup> Ibid., s. 261.

Varför är det utan undantag i protestantiska, eller, om man vill medräkna Japan, i puritanska länder som staten tar sig rätten att operera bort oönskade individer? Utilitarismen, »den praktiska filosofi som vet priset på allt men värdet av ingenting«, är en viktig förutsättning, men det som bedövar medlidandet genom att förflytta skulden från bödeln till offret finner han först och främst i den puritanska frälsningslärans säregna legering av »determinism, nytta och synd. Somliga är onyttiga och troligen också syndiga, inte bara här och nu utan immanent och hjälplöst, och sådan var tydligen Guds avsikt. *Deras arv är en synd mot samhället*«. <sup>74</sup> Medan demokratiseringen av det heliga i första omgången flyttade askesen ut ur klostren, sakraliserade vardagslivet, tycks raserandet av gränsen mellan heligt och profant i de moderna protestantiska kulturerna ha fört till en desakralisering av det mesta, påpekar Zaremba, »och med rätta klagar många över förlusten av högtid och rit«. <sup>75</sup> Zaremba frågar tidigt i kapitlet om arvsynd: Om man nu tror att Gud straffar syndaren med sjukdom – »vad ger det människan för rätt att straffa den sjuke med stympning?«. <sup>76</sup> Världighet är till syvende och sist »den samhällsgivna rätten till liv«, som Améry slog fast. I en kultur där tröskeln mellan heligt och profant är nedtrampad och man inte längre kan söka skydd genom att hänvisa till att man är skapad till Guds avbild, kan kombinationen av arvsyndstanken och nyttofilosofin få extremt skamlösa uttryck.

\*

»Verdighet. Hva er det for noe«, skriver Ørstavik. »At noen har

---

<sup>74</sup> Ibid.s, s. 262.

<sup>75</sup> Ibid., s. 255.

<sup>76</sup> Ibid., s. 254.

sagt at dette er noe verdt. Du er noe verdt. Du er utsendt. Denne boka kan du skrive. Verdig hva?» (s. 122)

Att bli belönad – i missionens sammanhang inte så mycket med rikedom och framgång som med nådegåvor och meningsfulla uppdrag – är alltså ett symptom på att du är utvald. Men hur kan du vara säker? Det är detta Ørstavik låter farmodern fråga sig. Genom ordinationen ger den religiösa gemenskapen den enskilde ett paper att legitimera sig med. Men kallet måste vara något annat än ett yttre uppdrag och gemenskapens tillåtelse, och här märker man att det är sitt eget författarkall Ørstavik reflekterar över, genom farmodern:

For det handlet om å stole på det som det ikke fantes noen sikkerhet for. Stole på at det fantes noe bak, som bare var. Og tro at det ville synes, i det de gjorde, i den de var. At det de trodde på og hadde reist ut for, ville virke i dem, gjennom. Bare stole på at det bar. (s. 106)

Men när journalisten Bill i det därefter följande fragmentet frågar författaren rakt ut: Varför skriver du? – Ja, då tycks svaret likväl vara själva osäkerheten:

[...] den dagen jeg kan si jeg og ikke høre hvor hult det lyder, som om det synker før det får bli sagt, den dagen jeg kan si jeg uten å tenke på det, uten at det er et spørsmål mer, når det ikke handler om overhodet å få finnes, men at det er helt selvfølgelig at jeg er, da, sier jeg, trenger jeg ikke å skrive lenger. (s. 107)

Författaren är den som måste våga ta plats, yttra sig, med hela sin existentiella osäkerhet, utan någon social garanti för att det är en plats som hon kommer att beviljas. *kallet – romanen* är också en bearbetning av den närgångna och hårda kritik som Ørstavik fick

för romanen *Uke 23* (i korthet gick kritiken ut på att romanen inte uppvisade något reflexivt spelrum mellan berättelsens jag och författarens jag; författaren blev så att säga beskylld för ett för stort allvar, en dogmatisk inställning till litteraturen som själva *sanningens* plats). I *kallet* tolkar Ørstavik kritiken som ett försök att stuka viljan i henne, som är förbunden med trotset, det »oätliga«; ett försök att förvisa henne till »kvinneplassen i den litterære offentlige familien«: att behaga. Striden om »Dal«, som hon kallar *Uke 23*, handlar om själva livsrummet: »Og kom ikke her, var svaret. Du får ikke. Tro ikke. Fy« (s. 92).

Också hos Ørstavik förknippas Lagen med Ordet, och Ordet kommer från Fadern. »Jeg tenker at de går så langt inn i meg, ordene. Pappas ord, da jeg var liten. [ ... ]«

Og det var jo sånn, som pappa hadde sagt.

Og samtidig var det annerledes. Det var noe mer, noe annet, noe som ikke ble sagt. Noe som var sant, det også. Men det var det ingen som sa. Det lå utenfor. Utenfor sirkelen av lys der inne ved bordet hjemme på kjøkkenet. Det kunne ikke bli sagt. Som om det ikke fantes. Men det fantes jo. Det bare gikk ikke å si det, gikk ikke å tenke det, det hadde ikke ord.

Det fikk ikke ha ord. For ordene var virkelige og det var ikke plass til å gjøre noe annet virkelig. Og utenfor sirkelen av lys, var døden. De andre ordene, de var døden. De var ingenting, svart. (s. 89)

Men vilka ord var de olovliga orden, frågar sig Ørstavik i nästa avsnitt. Det som kommer till henne är bara orden för trotset: »Nei. Vil ikke.«

De kunne ikke sies, fra de ordene ville ødeleggelsen strømmet fram, fornektelsen, fortapelsen. Abraham, hvor er du? Hva sier du da? Pap-

pas stemme, pappas øyne på meg. Ja, hva sier du, se på meg, svar. Pappa som ser på meg, pappa, de vakreste øynene i verden, de er verden, de kan være så forferdelig varme, de kan være fylt av den aller største kjærlighet.

Når pappa vil.

Ikke som jeg vil, men som du. Ikke min vilje, Far, men din.

Det är alltså faderns ord som förbjuder. Men så är det också pappas ögon som tillåter. Hela existensen kommer från faderns varma blick. Utanför den är döden. Trotset, nekandet, olydigheten, orden »jag vill inte« är därför farliga, de förbinder jaget med det utanför, med de orden riskerar hon att förvisas, ut i det mörka, svarta. »Så har jag blivit en främling i detta landet/ men detta landet har gjort sig bekvämt i mig!/ Jag kan inte leva i detta landet/ men detta landet lever som gift i mig!«, skriver Ekelöf i dikten »Non serviam«.77 Förnekandets ord var ju också Lucifers ord, den fallne ängelns ord.

Romanen om farmodern – som så småningom la ner sitt eget kall för mannens, och blev missionärshustrun som födde nio barn på missionsfältet, varav ett var Ørstaviks egen far, »en kinesisk prins« – blir en icke-roman, ett anti-verk, om nejete, trotset, det stängda. Romanens första avsnitt framvisar bilden av en kvinna vid fönstret med ryggen till. Det är som om författaren inte kommer till eller förbi denna stängda rygg. Hon vill att kvinnan ska vända sig om, står det. »Hun ser med øynene mine, tenker jeg. Og når hun har dem, så vet jeg ikke hva hun ser, og jeg får ikke sett jeg heller.« (s. 6) Men hon är också rädd för att kvinnan ska vända sig om.

---

<sup>77</sup> Gunnar Ekelöf, »Non Serviam«, ur samlingen med samma namn (1945); *Dikter*, MånPocket, Albert Bonniers Förlag 1991, s. 166.



Jeg tenker at hun er ødelagt i ansiktet. Rød, rødt, åpent kjøttsår. Eller byller, store blemmer, brennmerker, arr. At det ikke er noe ansikt lenger, bare et åpent sår, som en amputert arm. Jeg er redd for henne, for at hun skal snu seg mot meg med det ansiktet. (s. 8)

Hon ser för sig att kvinnan ska plåga henne med en piska – men det är inte smärtorna hon är mest rädd för, »det er bildene. Hva jeg skal få se. At det er det å se som er det forferdelige« (s. 8). Man kommer att tänka på Dag Solstads *Armand V.*, där en central episod är fadern som får se sin son knäböjande framför en kvinna som avvisar honom. Denna »syn«, det förfärande, handlar å ena sidan om själva förnedringen, men implikationerna av det visar sig vara något mera generellt, själva igenkännandet av *uppreppingen*.<sup>78</sup>

»Farmor slo pappa«, står det senare i *kallet*. »Med bjørkekvister, bak låven, slo og slo og slo. Han måtte hente riset selv og dra buk-sene ned og så bøye seg fram over vedkappebukken. Ikke gråt, sa hun, fortalte pappa. Ikke gråt« (s. 56). Och så: »Og pappa slo mamma.« Är detta en historia om barnen som hemsöks av fädernas synder?

Lite senare, följande fragment från den påbörjade romanen om farmodern:

Hva om det synes, det forferdelige. I henne. [...] Rekke vannglasset fram, klappe puta jevn, rette lakenet ut. Hva om det likevel synes, at han ser det. Vil de ha henne da. Ser hva da, spør hun seg. Hun vet ikke, dette som er så stygt i henne, så forferdelig. Hva da, spør hun seg. Hun vet ikke. Hun bare vet. [...] Noe uopprettelig. Hva da? Hun vet ikke. Ledd for mye? For høyt? Tenkt for mye på pengene, hva hun tjener, der hun går gjennom korridoren? Eller måten hun gapte over

---

<sup>78</sup> Se kapitlet om Solstad, s. 109.

brødskiva på, alene der ute på kjøkkenet for litt siden. Grådig? Ekkel er hun, gjerrig skitten stygg. Nei hun er ikke god, hun er ikke snill. Hun er forferdelig. (s. 57–58)

Det är närliggande att relatera den polarisering i personligheten som Ørstavik skriver fram till ett puritanskt arv. När själva rätten att finnas till inte bara är förbunden med din samhällsnyttighet och alltså kan förtjänas genom hederligt arbete och barmhärtighetshandlingar, det du *gör* – utan din renlevnad och frukterna av ditt arbete blir det enda som bekräftar att du redan *är* utvald till frälsning, ja, då kan man tänka sig att många måste ha arbetat febrilskt med att täcka över alla syndiga böjelser, eller snarare: själva driftigheten, *klappe puta jevn, rette lakenet ut*, är ett enda stort förnekelsearbete: jag är god, jag är ren. *Tänk om det syns?* Vilket då? Farmodern vet det inte, men det är närliggande att tänka: själva arvsynden. Det förfärande, förtappelsen, som inte kan knytas till det du gör, men är något mera oupprättligt, förbundet med själva ditt väsen. Att skadan redan är skedd.

# Jag är inte sådan

## *Självframställning och autenticitet*

I första och andra klass gick jag i en liten norsk skola i Bangladesh på visst avstånd från där vi bodde. Under veckodagarna bodde jag därför hos en annan familj med flera barn, bl a en flicka som var lika gammal som jag. Det var en fröjd att vara tillsammans med bästisen dag och natt, men det innebar samtidigt en anspänning att vara på »besök«. Jag var helt på det klara med att detta inte var min familj, att föräldrarna i huset ansträngde sig att behandla mig som en av sina egna, vilket jag försökte leva upp till, göra mig värdig. Jag vill inte påstå att detta var traumatiskt; men det förstärkte, om möjligt, min rädsla för att göra något som var fel – eller snarare för att bli tagen på bar gärning med att göra något som var förbjudet (en ständigt överhängande fara eftersom jag i denna andra familj inte alltid kunde veta vad som var tillåtet och vad som inte var det).

Det hände vid några tillfällen att jag blev tillrättavisad – en gång hade jag tvättat händerna med tvål i en tunna med regnvatten. Det var bästisen som lurade mig med på det, jo, det fick man, påstod hon, men så kom alltså mamman. Och hennes sätt att gripa oss i armarna (allt dricksvattnet förstört!) och skaka hårt, gjorde att jag förstod att jag måste ha gjort något förfärligt. Jag förstod också att det var lönlöst att hävda att det inte var »mitt fel« (jag kunde ju inte

svika min kompis). Jag upplevde mammans ilska som både blodigt orättvis och omöjlig att undkomma. Vart skulle jag ta vägen?

Det hände att föräldrarna vid frukosten frågade barnen om de hade sovit gott, om de hade drömt? Några berättade om mardrömmar, själv hade jag så svårt att minnas drömmar. Av någon anledning kändes det inte acceptabelt att säga att jag hade glömt, att jag inte visste, morgon efter morgon (som om jag kanske försökte dölja att jag hade drömt någonting fult om dem? Att jag inte hade det bra hos dem?), och en dag insåg jag att jag måste hitta på en dröm. Jag minns att jag lät mig inspirera av historien om Jakob som vilar huvudet på en sten, och en stege rakt upp i himlen – något sådant var det väl jag berättade – jag hade drömt om en stege rakt upp i himlen, änglar som for uppför och nerför stegen, med en väldig fart. Jag minns också att jag fick beröm för drömmen, och att föräldrarna kanske var lite besvikna över att deras egna barn inte kunde komma med något lika bra. Jag minns inte om jag var stolt. Antagligen en blandning av stolt och skamsen (jag ljög ju) – och samtidigt att jag på ett obehagligt vis hade exkluderat mig från systerkongemenskapen, satt mig över den, jag hade blivit präktiga Kari. (Men Gud som såg allting visste ju bättre.)

\*

Per Olov Enquist skriver i *Ett annat liv* (2008) att han växer upp med sin fromma mor som vill uppfostra sonen till uppriktighet; varje lördag vid sängdags ska han därför bekänna en synd. »Problemet är bara att han, eftersom han är så snäll, aldrig har några fel att bekänna. Han är nästan kliniskt syndfri.«<sup>79</sup> Det gör bekännelsestunden till en påfestning för både honom och modern, och en lör-

---

<sup>79</sup> Per Olov Enquist, *Ett annat liv*, Norstedts 2008, s. 28.

dag diktar han helt enkelt upp en synd: att han har stulit en karamell i affären. Modern blir skakad, men berömmar honom för hans modiga erkännande, och allt är i bästa ordning. Genom en tillfällighet blir emellertid den uppdiktade historien avslöjad, vilket kräver ny bekännelse: han har ljugit.

\*

Den 26 september 2005, samma år som hon utgav boken *Få meg på, for faen*, skrev Olaug Nilssen på sin blogg:

Det aller mest spanande i Morgenbladet på fredag var for øvrig Odd Nerdrum-testen «Er du kitch?» Eg var «godt på vei», men klarte ikkje svare på desse to spørsmåla: «foretrekker du sannhet framfor talent og sensualitet?» og «er den ironiske maske bedre enn det seriøse, til-litsfulle ansikt?»

Kommentatorn Frulursur hävdar: »Ett ärligt ansikte lönar sig (nästan) alltid, det är min erfarenhet.« Redan i tanken om att det skulle *löna sig* med ett ärligt ansikte ligger väl en intuition om att den ärliga åsynen tillhör en repertoar av poser som står till förfogande för den som framställer sig själv.

Bloggaren Olaug Nilssen lever emellertid inte bara i den post-moderna mediala världen, där självet är genomteatraliserat, poserandet en existensform (*skapa dig!*) – hon är också uppfostrad inom en vestlandspietistisk fromhetstradition (*gör dig inte till!*). Jag föreställer mig följande: Olaug Nilssen har en puritansk röst i huvudet som säger: »Du ska inte förstålla dig.« Om du nu ändå förståller dig (*fåfänga!*) kan du befrias från synd genom bekännelse. Men när du bekänner märker du hur även bekännandet är en pose bland andra, som fogar förställning till förställning. Detta är en

förtvivlad situation (*jag vill inte längre vara din träl!*), och nästa alternativ som erbjuder sig för den som försöker krångla sig ur dilemmat är att hänge sig åt förställningen. I *Vi har så korte armar* (2002) kommer denna strategi exempelvis till uttryck hos Liv, vars dagboksanteckningar börjar: »*Det var komplett umogeleg for henne å skrive dagbok. Ho oppdaga ganske tidleg i løpet av forsøket, at alt berre ville bli utadvendt, fortalt, forsøkt redigert med det same. Det var da hun bestemte seg for å dikte det hele opp.*«<sup>80</sup> Men vad för slags strategi är det egentligen, att hänge sig åt förställningen (som hos Olaug Nilssen samtidigt innebär att byta ut landsmålet mot riksmål)? »Hjelp! Eg har gått over til djevelen! Og Gud veit det, for Gud er mektigare enn djevelen, no hatar Gud meg, for eg har tenkt stygge ting og prøvd å lure han«,<sup>81</sup> säger Ølgjer på ett ställe i samma bok.

\*

För en del år sedan befann jag mig på ett flygplan tillsammans med föräldrar och syskon för att fira jul på varmare breddgrader. Jag upptäckte till min förskräckelse att min psykolog satt i samma flygplan, ett ansikte som jag hade sett och anførtrott mig åt en gång i veckan under ett helt år. Hon gjorde ingen min av att känna igen mig, och jag höll också själv masken. Men jag var spänd: Här var min psykolog, uttryckt ur sin professionella roll. Vad visste jag om henne? Så att säga ingenting. Vad visste hon om mig? Ganska mycket, och samtidigt inte mycket mer än vad jag hade berättat för henne inne på det där kontoret med britsen som stod vid väggen – som ett erbjudande, sa hon – ett hot, tänkte jag. Jag föreställde mig

---

<sup>80</sup> Olaug Nilssen, *Vi har så korte armar*, Samlaget 2002, s. 117.

<sup>81</sup> *Ibid.*, s. 56.

att om man väl låg utsträckt på britsen var man prisgiven; då skulle kanalerna till det undermedvetna öppnas på vid gavel, psykologen skulle få full insyn. Lite som hos tandläkaren eller gynekologen, bara att det här var själva själens nakna kött som skulle läggas öppet för analytikerns blick.

Jag tog inte soffan i bruk, jag fick behålla kontrollen, och jag upptäckte, där jag satt i en stol ansikte mot ansikte med en psykolog en timme i veckan – att detta, för min del, bara blev ännu en arena för självframställning. När jag berättade om mina närmaste, blev de inte bara marionetter i de berättelser jag fabricerade om mig själv? Berättelser som skulle skriva in mina lidanden och lyten i några estetiska modeller som skulle göra dem uthärdliga? På flygplanet kunde plötsligt min psykolog med egna ögon se dessa människor som jag hade berättat för henne om, i levande livet, på väg söderut, och mina berättelser kunde avslöjas som, tja, lite för dramatiska kanske, lite för spektakulära?

En dubbel skamberedskap: den möjliga opportunisten i att ha gjort levande människor till aktörer i en berättelse – alltså rädslan för att ha reducerat dem – och samtidigt det motsatta, rädslan för att de i psykologens ögon inte skulle leva upp till sina grandiosa roller i mina berättelser.

\*

Den gången jag fick läkarremiss till psykolog – därför att jag kunde kryssa för en hel del av de symptom som kvalificerar för diagnosen »depression« – fick jag en lista med namn på psykologer. Man skulle skriva ett litet brev, en halv till en sida, där man redogjorde för sitt problem, och där det borde framgå att man var motiverad. Jag var i beråd, jag hade ju satt ett kryss vid ett av de vanligaste symptomen på depression – brist på motivation.

Jag visste att det kunde vara svårt att få en psykolog, efterfrågan var så stor. Jag minns att det var med en viss skamkänsla jag skickade brevet, som om jag genom att bre ut mig om mina lidanden hade försökt göra mig intressant, skaffa mig ett öde.

\*

*Jeg heter Rita Reiss Landstad og er 20 år. Jeg ser på meg selv som et sammensatt menneske med mange talenter, og har alltid hatt et eget forhold til ord. Jeg kommer nok til å bli forfatter en dag. Imidlertid kan jeg trenge litt hjelp på veien. Jeg håper å treffe noen som driver med det samme som meg og som kan bli mine sjelefrender.*<sup>82</sup>

Detta är ordalydelsen i Ritas *personliga brev* som ska bifogas ansökan till skivutbildningen i Sverige (förebilden är uppenbart Biskops-Arnö) – detta som i Ritas fantasi ska öppna världen för henne, göra henne mindre ensam, mera attraktiv. Medan Rita själv laddar brevet med förhoppningar fylls jag som läsare av ett obehag: jag påminns om varför jag så långt det är möjligt undviker att söka jobb (genren cv, den paralyserande genren intervju, kravet på referenser: det pinsamma i att behöva fråga någon om att vittna om min förträfflighet). Kort sagt framstår Ritas brev, även om det är kortfattat och nyktert avfattat, som inautentiskt (i likhet med de flesta självframställningsgenrer som står till vanligt folks förfogande, kan man väl tillägga, med sina trånga repertoarer: tänk bara på kontaktannonserna, eller facebook-profilen för den delen).

Det finns en uppenbar ironi i Kristine Næss romantitel – *Rita blir forfatter* (2002). Titeln leder tankarna både till utvecklingsromaner och till uppbyggliga ungdomsböcker, men man förstår

---

<sup>82</sup> Kristine Næss, *Rita blir forfatter*, Forlaget Oktober 2002, s. 9.



ganska snart att detta är en bildningsberättelse med motsatta förtecken: Ritas identitetsbyggnadsprojekt blir istället en resa genom en serie förnedrande opplevelser som sänder henne nedbruten och i förtid tillbaka till hemstaden Oslo, där studielånet går åt till att fördriva tiden på ett vandrarhem, samtidigt som tröskeln för att komma hem till föräldrarna, utan att ha blivit något som helst, blir högre och högre.

I boken finns inlagt passager som ger exempel på Ritas skrivelser och dagdrömmar. De präglas av polarisering – mellan pubertalt, mörkt självförakt och pittoreska kostymdrama-tablåer, som alltid urartar i pikanta sexuella fantasier. Citaten inger, som det personliga brevet, obehag – eftersom Rita genom dem framstår som en gisslan hos det inautentiska; hennes innersta drömmar ser ut att vara ockuperade av ett oegentligt, lögnaktigt språk.

Rita hadde flere påbegynte skrivebøker som handlet om hvordan hun følte seg. At hun ikke orket mer, at hun ikke likte ansiktet sitt, kroppen sin, at hun var ensom og hvorfor hun var det. De inneholdt også lange lister over hva hun skulle gjøre: *Skrivemaskinkurs. Franskkurs. Matlagingskurs. Magedanskurs. Yoga. Sex. Historie grunnfag.*<sup>83</sup>

\*

Medan Rita i *Rita blir forfatter* har ett hyporeflexivt förhållande till de inautentiska språkregistren hon är hänvisad till, uppvisar Livs insikt om det omöjliga i att skriva dagbok – allt skulle bara bli »utadventt, fortalt, försøkt redigert« – snarare en hyperreflexivitet. Det finns ett element av ikonoklastisk skamberedskap hos Liv när hon hävdar att det »er motbydeleg å bruke navn, og det er motby-

---

<sup>83</sup> Ibid., s. 12.

deleg å ha navn. Ein person med navn som presenterer seg, trur han har rett til å finnast i verda«. Men så heter det, lite senare, forsiktig: »Eg vågar å tru at eg er av så stor interesse at navnet mitt kan nevnast.«<sup>84</sup>

Obeheget i att bära (inautentiska, fastklibbande) namn och berättelser kan hanteras genom att liksom lossa på gångjärnen i både namnbruk och berättelse. Olaug Nilssens svar på självframställningens problem finns i ett slags distanserad hängivelse som tycks ambulera mellan kitsch och camp. Ena ögonblicket ser vi Olaug Nilssen med slutna ögon hänförd sjunga med i refrängen på Rune Rudbergs »Ut mot havet« medan hon önskar att hon hette Maria – nästa ögonblick jublar hon tillsammans med Kirkelig Kulturverksteds panflöjtorkester att hon vill bli fri. Det är som om hon med ett tveydigt Monalisa-leende både vill vidkänna sig och avslöja å ena sidan dagdrömmen: önskan att bli älskad som ikonen; å andra sidan klaustrofobin: rädslan för att naglas fast vid ikonen. Medan kitsch är den naiva identifikationen med formerna, är camp den ironiska hängivelsen till formerna.

\*

Att läsa *Rita blir forfatter* är en påfrestning, eftersom jag skäms på vägnar av protagonisten. Rita är så desperat ensam, med ett sådant behov av att bli älskad, att hon blir ett lätt byte i det sociala rummet, som hon inte är i stånd att läsa av och uppföra sig passande i. Hon har nog det som en psykoanalytiker skulle kalla en narcissistisk störning – en fundamental brist på förankring som gör att hon växelvis upphöjer och föraktar sitt själv, vilket också färgar och förvrider hennes avläsning av andra människors sociala framstötter.

---

<sup>84</sup> *Vi har så korte armar*, s. 116.

Efter alla prövningar ser vi ändå mot slutet antydning till en uppbygglig utgång för Rita. Hon uppsöker psykolog, och även om inget löser sig utan vidare tycks detta sätta igång en realitetsorientering. Ett tecken på det är att hon för första gången ser sin egen kropp med en milt accepterande blick, i rätta proportioner: »Samme kveld, mens hun sitter på do, får hun øye på lårene sine, de ser ikke store og uformelige ut lenger, men hvite og kjølige, uskyldige som hos et barn, rene, men med voksen lengde.«<sup>85</sup> Det sätts igång en sorgprocess över förspillt liv, förspilda relationer (»det var så mye jeg ikke forsto den gangen«) – och skrivandet blir förlöst: »Hun leser ikke diktet etterpå, lukker bare permen og vet at det er det viktigste hun har skrevet, at heretter kommer hun til å lengte etter slike øyeblikk da alt kommer, vente.«<sup>86</sup> Avslutningen här visar på en tro på språkliggörandet som en integrerande, helande kraft – att det bortom strategier som *kitsch* och *camp* är möjligt att finna »sin egen röst«.

\*

»Ingen kan bevisa att jaget finns«, skriver Torgny Lindgren i *Minnen* (2010).

Jaget är ett dimmoln, ett fluidum, en okänd gas, en flämtande ljuslåga i ett skrämmande mörker. Kanske är det därför som vi med en rysning av obehag, ja avsmak, äckel och förtvivlan, skriver ordet jag, detta som jag just nu är i färd med att göra [ ... ]<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> *Rita blir forfatter*, s. 255.

<sup>86</sup> *Ibid.*, s. 263.

<sup>87</sup> Torgny Lindgren, *Minnen*, Norstedts 2010, s. 120.

Torgny Lindgren skildrar i denna text hur han i början av sin författarbanan drabbades av ett mystiskt syndrom: okontrollerade skakningar i små muskler på armar och ben, efterhand också i ansiktet.

Lindgren går till läkare, och genomgår omfattande undersökningar av inre organ. Inget fel upptäcks, och han skickas vidare till neurologen, som konkluderar att han kroppsligt sett är så frisk han kan bli. Så han sänds vidare till psykiatrisk avdelning. Själsliga sjukdomar är inte att leka med, säger psykiatern. »Jag vet praktiskt taget ingenting om själen, viskade jag tillbaka. Men jag har obe-gripliga ryckningar och darrningar i kroppen.«<sup>88</sup>

Efter långa samtal med psykiatern kommer hon till slutsatsen att hans största problem är rösten, själen behöver rösten: »Du stänger den inne, den vrenskas och försöker tränga sig ut genom dina muskler.«<sup>89</sup> Och Lindgren skickas vidare till en logoped, som lär honom ropa och lyssna till språkets ljud så som de ekar i bihålorna och kraniet, och han lär sig utvidga bröstkorgen som svällverket i en orgel: »OOO UUU ÖÖ!« Ju starkare stämband, »ju aggressivare och mera anspråksfullt och självutlämnande jag kunde vråla« – desto svagare de ofrivilliga ryckningarna i muskulaturen. Och han avslutar:

Det är uppenbarligen talet och språket när det väller fram ur munnen och hela gestalten som håller oss samman och förbinder själen med kroppen och skapar ordning och reda och invärtes resonans och helar oss.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Ibid., s. 125–126.

<sup>89</sup> Ibid., s. 127.

<sup>90</sup> Ibid., s. 128.

Lindgrens okontrollerbara skälvingar aktualiserar begreppet proprioception, eller djupsensibilitet. Djupsensibiliteten hjälper oss att hålla balansen, att röra oss med smidighet – att uppgå i omgivningen på ett osökt och samtidigt behagfullt sätt. I Lindgrens historia, där »jaget« inte har någon självklar rätt att existera, förträngs rösten – och proprioceptionen störs. Som Sartre skriver i *Varat och intet* (1943) framträder det ograciösa i det att »några av behagets element hindras från att komma till uttryck«. <sup>91</sup> Hos Lindgren är det genom talet som djupsensibiliteten, den balanserade, integrerade »självkänslan«, kan återupprättas. Inte olikt det som Charles Bernstein säger om att ge ljud åt (*sounding*, som också betyder att lodas, sondera) språket:

När vi ger ljud åt språket, lodar vi vidden och bredden och djupet av det mänskliga medvetandet – vi finner vår botten och vår topp, vi finner vårt synfältets räckvidd. När vi sätter språket i svängning grundar vi oss själva som förnimmande, materiella väsen, inbrytande i världen med samma förhårdade tinglighet som stenar eller jord eller kött. Vi sjunger språkets kropp, avnjuter vokaler och konsonanter i varje tänkbar räckföljd. Vi stammar fram sångstämmor utan melodi, bara ord. <sup>92</sup>

Om detta inte ska förstås metaforiskt utan helt konkret hos Bernstein, kan man hos Lindgren se en överföring av upplevelsen av

---

<sup>91</sup> Jean-Paul Sartre, *Varat och Intet*, i urval, översatt av Richard Matz, Bokförlaget Korpen 1983, s. 287.

<sup>92</sup> Ur introduktionen till Charles Bernstein (red.), *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, Oxford University Press 1998, s. 32.

röstens helande kraft till ett slags antropologi: människan är ett berättande väsen – det är genom diktandet och talet som människan hävdar sin rätt att finnas, lösgör sin frihet, sin autenticitet.

I linje med detta kan man se på bekännelsen som en uppbygglig genre – det handlar om att bli »hel«, om att finna balans; det handlar om att upprätta kontakt mellan de olika delarna av sig själv, om att nå fram till djupsensibilitetens integrerade »självkänsla«. Det handlar till sist om att nå fram till det *rätta* uttrycket, som då inte nödvändigtvis är sant i trivial mening.

\*

Vem intresserar sig egentligen för människans helighet idag? Enquist ställer frågan i *Lewis resa* (2001), och refererar till ett samtal med några ungdomar om varför man inte får dräpa. Deras motiveringar var juridiska och etiska, och Enquist står kvar med ett slags besvikelse eller tomhet. »Jag hade inte sagt till dem det för mig självklara: att detta att döda en människa var att förbryta sig mot det mänskliga livets helighet.« Men vad är helighet? Hans enda svar: »Jag är uppfostrad så. Det är det självklara. Det som faller sig så naturligt att det befriar mig från plikten att tänka själv.«<sup>93</sup> Det var det ena, säger Enquist därefter, det andra (som vi förstår är förbundet med det första) var mera plågsamt, och det hade med en mer allmänt puritansk stränghet att göra: »det syndiga med teater, biografföreställningar, sexualitet, lidelse, lust, idrottsutövning på söndagar, homosexualitet, flärd, dans, folkdans, allt«. Detta finner han klart formulerat i en predikosamling som en släkting, Efraim, en gång tog intryck av, ett slags social etik: »Precis allt fanns där: anvisningar för den fulländade fundamentalistiska människan gju-

---

<sup>93</sup> Per Olov Enquist, *Lewis resa*, Norstedts 2001, s. 26.

ten i ett stycke.« Det mest skrämmande var ändå att det var med dessa värderingar som *han själv* hade blivit människa: »Inte bara människans helighet hade inpräntats. Utan också detta. Det var så jag blivit människa.«<sup>94</sup>

\*

Enquist skriver i *Ett annat liv* att han som barn var nästan *kliniskt syndfri*. Innanför ramarna av ett fundamentalistiskt väckelsekristet *ethos* kan det ängsliga barnet kanske inte leva med något annat än en fläckfri, ren självbild. Orimligt starka fromhetsideal kan leda till att man inte bara förtränger, utan också förnekar oacceptabla känslor och egenskaper. Vart tar de vägen? Det som utesluts och avskiljs i den puritanska bildningsprocessen kan se ut att uppgå i ett stort hotande *utanför*; gränsen mellan det egna och det andra blir en absolut gräns: det andra, orena, blir oberörbart, smittsamt. Men vad om det oberörbara är något hos oss själva som vi inte kan kvitta oss med, och vars bortskiljande därför bara kan ta formen av en inkapsling?

I psykologin och litteraturen tenderar *det som inte får finnas* att komma ifatt oss när vi minst väntar det, i olika former av gengångar-motiv. Skräcklitteraturen har inte alls monopol på det skräckinjugande i så måtto; det förfärande, *the horror*, är kanske människans del i synden – som, eftersom den har förvisats, förträngts och förnekats, har slagit rot och växt i det fördolda, som en parasitväxt som förtär sin värd?

Ja, för vad är denna *anblick* som är så förfärande, outhärdlig? Att människans innersta natur, om den än inte ursprungligen var det, genom ett slags bakåtprojicering har blivit en korruperad natur?

---

<sup>94</sup> Ibid., s. 27.

Så att en skada, något oupprättligt, häftar vid själva mitt väsen?

Men om människans själva *väsen* är skadat, medfaret, korrumpert – hur kan människan samtidigt vara helig? Vad är det som utgör människans helighet? Kanske finns en nyckel i en arkaisk förståelse av det heliga – något som är omgivet av tabu, förbud; ja, kanske är det själva förbudet som *upprättar* det heliga – oavsett om det är idén om något absolut rent och gott (som inte kan avbildas utan att förlora glans och djup) eller något absolut orent och smittsamt (som inte tål dagens ljus). Kanske är människans innersta väsen en oavgörbar och labil förening av dessa motsatser? Är det därför Enquist i *Nedstörtad ängel* (1985) kan skriva: »Är det två identiska ståndpunkter? Skräcken att bli sedd, och skräcken att inte bli sedd?»<sup>95</sup>

\*

*Lewis resa* handlar om den svenska pingströrelsens teolog så som hans historia förmedlas genom Enquists släkting Efraims *Lebenslauf*. Det finns ett svart hål här som gäller Lewis barndom, påpekar han, och som Efraim inte återvänder till förrän mot slutet:

Det är under händelserna vid Lewis landsflykt 1941. Då först tycks han upptäcka barnet.

Det kanske blir så med nationella monument gjutna i ett stycke. Man glömmer det ingjutna barnet som skriker, och vill ut.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Per Olov Enquist, *Nedstörtad ängel*, Norstedts 1985, s. 34.

<sup>96</sup> *Lewis resa*, s. 41.



\*

Bekännelsen, sådan den har praktiserats i rättspraxis och i religiösa miljöer såsom erkännande, är förbunden med ett element av tvång. Eller *utpressning*. Enquist påminner om det »klibbiga« i väckelsemiljöerna, ofta knutet till pastorernas närgångna omsorg om den enskildes sjäsliv:

Jag var kanske tretton år. Han hade tagit mig i armen och dragit mig åt sidan. Och vi hade gått avsides. Gått avsides. Jag var stel av skräck och obehag. Och han hade sedan frågat hur jag hade det med Jesus.

Vad skulle jag svara.

Kravet på den personliga omvändelsen hade i sig en dröm om renhet, och så något klibbigt, en klibbig skräck.<sup>97</sup>

\*

När Enquist skriver att han som barn var nästan kliniskt syndfri kan det å ena sidan vara uttryck för ond tro, ett falskt själv – att han identifierar sig med det rena och fromma barnet därför att bara det fromma barnet får finnas i det sociala rummet. Å andra sidan kan han ju också ha menat det helt bokstavligt: ordet *kliniskt* konnoterar sjukdom, och min intuition säger mig att Enquist inte köper den augustinisk-protestantiska arvsyndsläran. Som barn var han därför nästan kliniskt syndfri eftersom han inte hade del i arvsyn-den. Han var barn helt enkelt, och därför också oskyldig.

Fallet inträffar i och med utpressningen; han har »ingenting« att bekänna – men det duger bara inte. Detta faktum som inte är att tåla täcks därför över med en lög, hans första lög; den ursprung-

---

<sup>97</sup> Ibid., s. 33.

liga synden. Detta ger en speciell klangbotten åt *Ett annat liv* som *bekännelselitteratur*. Lögner är ett resultat av utpressning, men samtidigt är det en skyddsmanöver: den är ett sätt att ta kontroll över det egna livet – att vägra utlämna sig åt den andre på den andres premisser, att bevara sin integritet. I *Lewis resa* skriver Enquist – och man kan hålla i minnet pastorns närgångna fråga om barnets intima gudsrelation: »Sedan läste jag ju i Lebenslauf om pojken som sagt nej. Det var väl ett slags svar.«<sup>98</sup>

\*

Om Enquists bekännelse är dikt och förbannad lögn, säger han samtidigt att diktningen kan föra oss närmare livets smärtpunkter än vilken som helst faktisk sanning.

Ett viktigt tema i *Ett annat liv* är Enquists alkoholism, som tilltar parallellt med stigande framgång och som sammanfaller med hans liv i exil (i Paris och Köpenhamn). Botten når han i ett flyktförsök från en avgiftningsanstalt på Island. Omkullfallen i snön på Island (som Kaj i ishallarna i *Snödrottningen*) är han nära att ge upp. Enquist ger inget klart svar på varför han var alkoholist eller hur han klarade att sluta. Men alkoholismen förbinds med stelrande och icke-liv. Och när Enquist upphör att dricka knyts det tätt ihop med att han lyckas skriva igen: Så kan den »återuppståndelse« som *Kapten Nemos bibliotek* (1991) gåtfullt kulminerar med läsas just som följden av en integrationsprocess, under vägledning av den döde fadern (»ledsagaren«, »välgöraren«): den del av dig som är knuten till synd och skuld får du inte förneka, är budskapet, utan måste du inse och införliva. I *Ett annat liv* ger Enquist själv *Kapten Nemos bibliotek* en avgörande roll: »Den skulle knyta ihop det sista

---

<sup>98</sup> Ibid., s. 33.

i hans gamla liv och det första i det andra liv han nu fått som gåva./  
Och han visste att han var räddad.«<sup>99</sup>

Enquist ansluter sig till det herrnhutiska kätteriet som inte accepterar tanken på att frälsningen och återupprättelsen ges av en Gud, ovanifrån; i det ligger förmodligen också ett avvisande av arv-syndsläran. Som han skriver i kapitlet »Den kalvande kon«: »Den förtappade fick ställa sig själv, på sina egna ben, och gå. Fast det skulle dröja nästan femtio år innan han förstod.«<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> *Ett annat liv*, s. 530.

<sup>100</sup> *Ibid.*, s. 123.



## Vad är då en människa?

*Klassresa och utblottelse (Kristian Lundberg)*

Historien om arbetarrörelsen i Sverige är i likhet med den i Norge en framgångshistoria om facklig organisering och statlig administration som har gett ständigt flera yrkesgrupper rättigheter och del i den generella välståndsökningen. Ändå måste man kunna konstatera att folkhemsvisionen »alla ska med« inte har infriats. Snarare kan det se ut som om välfärdsutbyggnaden ledsagas av en social integration och byråkratisering som gör den fattiga minoritetens utanförskap mera definitivt (mest prekärt gäller väl detta de papperslösa invandrarna). Detta är bakgrunden till Kristian Lundbergs *Yarden* (2009), som bl a ger röst åt ett uppror mot den rättslöshet arbetarna utsätts för i bemanningsföretagens och folkförflyttningarnas tidsålder.

På baksidan till *Yarden* läser vi: »Sakta blir återgången till det kroppsarbete som inledde hans yrkesverksamma liv en resa tillbaka till barndomen, men också en uppgörelse med det moderna arbetslivets villkor.« När Lundberg vänder åter till den värld han en gång kom från är det inte av nostalgiska skäl, »utan för att det inte finns någon annan utväg«. Den framställningen är kongenial med Lundbergs egen självförståelse, både i boken och utanför den:

Jag söker mig inte tillbaka till arbetet för att jag tror att det skall förgylla mig; för att jag vill återskapa min klassresa. Jag gömmer mig inte bakom orden, gömmer mig inte bakom tanken att detta bara är tillfälligt – att jag är här bara för att rapportera om det som sker. Jag är här för att jag är just jag; ansamlingen och konsekvenserna av en rad beslut som jag då inte kunde överblicka.<sup>101</sup>

Även i *Och allt skall vara kärlek* (2011) insisterar Lundberg på »fallets« oundviklighet:

För att ni skall förstå: jag var pank. En dag vaknade jag och hade sjutton kronor på mitt bankkonto och en skuld som växte för varje dag. Det var så det hela började [...] Det som skedde var att jag till slut erbjöds ett tillfälligt jobb på ett bemanningsföretag [...] <sup>102</sup>

På så vis tycks Lundberg föregripa eventuella invändningar mot vederhäftigheten i hans redogörelse.

Ett behov av att legitimera utsagositionens autenticitet är en sak som kommer till uttryck också hos en annan författare som har kallats förnyare av den svenska arbetarlitteraturen, Johan Jönson, som fick mycket uppmärksamhet för sin bok *Efter arbetsschema* (2008). För att det ska få tillräcklig övertygelsekraft när han exempelvis beskriver vårdarbetet som en oavbruten plåga, blir det angeläget för honom att förklara att han inte har något val; det förefaller avgörande att befinna sig på *rätt* sida om hans försök att skriva fram en »arbetarklasssubjektivitet« ska äga giltighet. Varför arbetar-

---

<sup>101</sup> Kristian Lundberg, *Yarden*, Symposion 2009, s. 49.

<sup>102</sup> Kristian Lundberg, *Och allt skall vara kärlek*, Ordfront 2011, s. 22. I det följande anges sidnummer inom parentes fortlöpande i texten.

klasssubjektivitet? »Därför att det är någonting förnekad, någonting förstummat [ ... ] «<sup>103</sup>

Om man tar Jönson på orden, att arbetarklasssubjektiviteten är förstummad, och därför något som måste »skrivas fram« – innebär inte det ett slags önskan om att »ge röst åt«? Men detta ädla motiv tycks vara lika diskrediterat i litteraturen som självproletarisering är i politiken. Så länge det framstår som trovärdigt att Jönson själv är en av »de undanskymda« kan han emellertid inte anklagas för att anta några andras röster – för då är det ju bara sig själv han ger röst åt, sig själv som representant för en klass, bör tillfogas.

Det kan verka som om Jönson och Lundberg – sina helt olika litterära strategier och tonfall till trots – delar en sådan intention om att skriva fram en arbetarklasssubjektivitet, samtidigt som denna intention för dem in i ett ambivalent, retoriskt legitimeringsarbete. Kanske är det därför Lundbergs sista drag i en debatt i Helsingborgs Dagblad, där hans »autentiska kapital« har varit föremål för tvivel, blir att retirera: »Vem skall skriva den moderna arbetarskildringen?«, frågar han, och svarar själv: »Den moderna arbetarskildringen är en statarberättelse berättad av en andra generationens invandrare anställd på ett bemanningsföretag./ Den berättelsen väntar jag fortfarande på. Jag har aldrig haft för avsikt att skriva den.«<sup>104</sup>

Varför väntar vi fortfarande på den moderna arbetarskildringen? Kan det vara så att Ivar Lo-Johansson tog fel när han på ett ställe sa att det kommer att finnas en »de hunsades litteratur« så länge det finns »hunsade människor«?

---

<sup>103</sup> Johan Jönson, *Efter arbetsschema*, Albert Bonniers Förlag 2008, s. 506.

<sup>104</sup> Kristian Lundberg, »Jag är ingen arbetarförfattare!«, Helsingborgs Dagblad 14/4 2011, <http://hd.se/kultur/2011/04/14/jag-ar-ingen-arbetarfattare/>

Det fanns en intellektuell kultur i den svenska arbetarrörelsen – förberedd genom allmän läs- och skrivkunnighet, väckelserörelsens involverande av folk i skriftlärda diskussioner, folkbildningsprojektet – som gjorde litteraturen till en relevant yttrandeform. Kan det vara så att den svenska litteraturen har blivit mera akademiskt cementerad än den var på Ivar Lo-Johanssons tid? Eller känns litteraturen inte alls som ett relevant medium för andragenerationens invandrare? Så som den förmodligen inte heller gör det för det befolkningssegment som den nyliberala ideologin, efter några årtionden med »klassresor«, tenderar att betrakta som den sociala mobilitetens »bottensats«, de som föraktfullt kallas »white trash«?

De verkligt hunsade är i sanning förstummade, »men ändå«, som Jönson skriver, ett »spöklikt speglingsobjekt för förakt, för reformer, för revolutioner, för utplåningsfantasier, för annihileringspraktiker; med olika handlingar, i olika narrativ, i olika hastigheter«. <sup>105</sup> I ljuset av detta blir det för mig uppenbart att »den nya arbetarlitteraturen« mest av allt tillmötesgår ett behov i den svenska litteraturoffentligheten, inte bara av mera verklighet, utan också av syndernas förlåtelse. Vilken är då synden? Kanske en vag förnimelse av att befinna sig på »fel« sida, av att inte vara bland de hunsade och vanmäktiga?

\*

*Och allt skall vara kärlek* marknadsförs alltså effektivt som »arbetarlitteratur«. Den religiöst-mystiska bekännelse-tradition som Lundberg så uppenbart skriver in sig i har fått mindre uppmärksamhet i offentligheten – kanske för att det är ett mindre säljbart självframställningskoncept? *Och allt skall vara kärlek* handlar även den om

---

<sup>105</sup> *Efter arbetsschema*, s. 506.



året på Yarden, men nu med ett större och i viss mening mytologiserande avstånd till stoffet – som i hög grad överlagras av en mystisk (anti)bildningshistoria där kärleken och nåden står centralt. Boken har två epigram till motton, dels Psaltaren 2:3: »Låt oss slita sönder deras bojar/ och kasta deras band ifrån oss«, dels detta: »Vi måste blifva öfvervinnare«. Det senare citatet är tillskrivet den kristne mystikern Hjalmar Ekström (1885–1962). Som jag ser det uttrycker citaten Kristian Lundbergs försök att smälta samman två olika narrativ: det ena politiskt, det andra mystiskt. Medan Lundberg å ena sidan axlar arvet att föra en klass talan i offentligheten, är det uppenbart, men mindre uppmärksammat, att han också ger sin »omvända klassresa« personlig-existentiell mening i ljuset av den mystiska devisen om att bara den som mister sig själv kan vinna sig själv. Låt mig citera Ekström:

Men blir Han då förhårligad genom vår utblottelse, vår uselhet, vårt elände, vår brist och synd?

Ja mer än genom vår egen rikedom och helighet och kraft, ty stor och underbar är Den, som förbarmar sig öfver ett så bottenlöst elände som vårt och som gifver Sig Sjelf i utbyte mot vår skam och nöd och synd.<sup>106</sup>

Lundbergs år på Yarden förlänas mystikens paradoxala ändamålsenlighet: »För att kunna återskapa mitt liv tvingas jag in i ett misslyckande [ . . . ]« (s. 103) Som en extra vinst tillkommer ett samhällsuppdrag: »Jag är fyrtiotvå år gammal och tänker att jag står vid randen av mig själv, att det finns ett uppdrag för mig som nu for-

---

<sup>106</sup> Citerat i Ulf I. Erikssons efterord till samlingen *Utblottelse. Ett urval betraktelser ur Det fördolda lifvet. Av Hjalmar Ekström och andra kristna mystiker*, Eolit Förlag 2007, s. 349.

muleras. [...] Jag tror att jag kan använda min egen baklängesresa genom klasserna för att exemplifiera ett tillstånd« (s. 99–100).

Det finns en ambivalens här. Å ena sidan insisterandet på oundvikligheten som ledde till hans klass-fall, samt maktlösheten och förnedringen han utsätts för på Yarden. Han är ett offer för omständigheter som han inte råder över, han är objektet för en systematisk nedmontering av sin mänsklighet. Yarden framställs på ett sätt som kan leda tankarna till Agambens Foucault-inspirerade skildring av lägerverkligheten, undantagstillståndet som är i färd med att bli permanent, där människor underkastas en panoptisk, kontrollerande blick och är föremål för en total maktförvaltning – biopolitik. Å andra sidan, genom att Lundberg tolkar sitt klassfall i ljuset av en kvietistisk mystik, där man med en Lyotard kan säga att »[i] ngen begivenhet är överhuvud taget tillgänglig om inte självet ger avkall på glansen från sin kultur, sin kunskap, sitt välstånd och minne«<sup>107</sup> – ja, så är han inte längre ett entydigt objekt för omständigheter som han inte råder över, utan ett subjekt som i viss mening har *valt att ge avkall*; det är han själv som företar den omvända klassresan och monterar ner sin sociala stabilitet. Att detta upplevs som en nödvändighet är en sak, men den plötsliga upptäckten att han bara kan gå, stänga portarna bakom sig och bli fri från Yardens tvång och kränkningar, visar inte det att klassfallets nödvändighet är subjektivt upplevd – att det inte är det onda samhället och det omänskliga systemet som objektivt sett tvingar Lundberg att jobba på Yarden? Kanske blir denna ambivalens också berättartekniskt produktiv, för var börjar historien, den egentliga historien?

Det är möjligt att den egentliga berättelsen, som jag nedan vill teckna,

---

<sup>107</sup> Jean-François Lyotard, *Forflytningar. Lov, form, begivenhet*, översatt av Nina Refseth, Spartacus 1992, s. 30.

påbörjades i samma sekund som jag lämnade Yarden, när jag bara lät gallergrinden slå igen bakom mig. [...] Jag öppnade grinden och i samma ögonblick som jag släppte den så förnekade jag också reglerna som tvingade mig till underkastelse. Att vara timanställd på ett bemanningsföretag, att vara daglönare, är att kränkas in i ett omänskligt system. Du blir ägd. Du arbetar och kommer alltid att förbli fattig. Du varken flyter eller sjunker, du trampar bara vatten. Så enkelt det var att sedan gå, och så lång tid det tog innan jag förstod det. (s. 20)

Med sin kombination av arbetarskildring och emancipatorisk mystik skriver sig Lundberg faktiskt in i en tradition av religiös identifikation med de nedersta (saliga är de som är fattiga i sig själva), med ett påfallande exempel i Simone Weils liv och lära – hennes (frivilliga, men inte svärmiska) år som fabriksarbeterska. I Margit Abenius förord till den svenska översättningen av *Tyngden och nåden* framhävs Weils totala inlevelse i arbetarnas villkor: Med sina muskler kände hon arbetarnas trötthet, med sina nerver uppfångade hon deras fruktan, i sin själ upplevde hon tvånget som band dem och vad det innebär att alltid vara tvungen att lyda order, aldrig själv kunna bestämma arbetets rytm. Förnedringen: att bara vara en resurs till andras förfogande. Hon kände av frestelsen att sjunka ner i ett förslöat vegetativt tillstånd. Känslan av att ha mist alla rättigheter, en samhörighetskänsla med dem som inte räknas och aldrig kommer att räknas. Hon förlorade alla trygga hållpunkter för sin uppfattning om sig själv och sitt värde: hon såg sig tvungen att bygga upp sitt människovärde på nytt och rotfästa det i en annan verklighet. Som Lundberg skriver: »Det går inte att tänka sig fram till ett människovärde. Det måste erövrats genom handling« (s. 155).

Weils erfarenheter som fabriksarbetare leder å ena sidan till ett konkret politiskt engagemang för att förbättra arbetarnas villkor,

men är också tätt förbundet med en mystisk livsinställning där lidande ger luttring, där försakelse och avskapelse är betingelser för erfarenhet av nåd. På ett ställe i *Tyngden och nåden* skriver hon:

Två sätt att avstå från det materiella goda:

Beröva sig det för något andligt gott.

Uppfatta och känna det som villkor för andligt gott (till exempel: hunger, trötthet och förödmjukelser förmörkar förståndet och stör vårt tänkande) och ändå avstå från det.

Enbart det andra sättet att avstå kan kallas själens nakenhet.

Ja, det materiellt goda vore knappast farligt om det förekomme ensamt, inte förknippat med det andligt goda.

Att avstå från allt som inte är nåden och att inte begära nåden.<sup>108</sup>

Det finns uppenbart ett självplågande drag i Weils asketiska livsföring som kan vara svårt att förlika sig med. Spektakulära asketiska projekt riskerar också att sabotera den avsedda nedmonteringen av personligheten genom att försakelsen i sig själv kan bli ett sätt att vinna ära – i synnerhet när man har för avsikt att framställa sina erfarenheter i bokform. Om detta var reella dilemman för Weil vet jag inte. Det vilar hursomhelst något genuint heroiskt över hennes stenhårda avståendepaxis, liksom det i mina ögon gör över 1970-talets självproletariseringsprojekt, om än aldrig så förhånade i efterhand. Vad är det som har gjort avkallsidealet så otänkbart i vår tid? Överlagda omvända klassresor framstår definitivt inte som någon möjlig »lösning« på den intellektuella medelklassens samvetsproblem. Samtidigt finns det en motvilja mot att inse att man faktiskt inte befinner sig bland de hunsade och van-

---

<sup>108</sup> Simone Weil, *Tyngden och nåden*, översättning Margit Abenius, Albatross 1978, s. 55.

mäktiga – det skulle kanske medföra ett ansvar som man inte orkar ta på sig? Detta är kanske, som jag har varit inne på, något av bakgrunden till det emotionellt laddade mottagandet av Lundbergs *Yarden*-diptyk och annan ny »arbetarlitteratur«. Det blir av avgörande betydelse att hans klassfall inte har något med självproletarisering att göra, för att det »tillstånd« han ger sig själv i uppdrag att framställa ska framstå som så trovärdigt för läsaren att själva läsningen, inlevelsen och insikten i den skakande reduktion av det mänskliga som försiggår i det moderna arbetslivet ska kunna ge ett slags absolution. Är det en form av ställföreträdande lidande som sker här?

Det finns ett heroiskt drag i Lundbergs projekt: »Att det som nu sker i samtiden omöjliga kan få fortgå utan att jag talar om det« (s. 99–100). Samtidigt finns en självreflexiv korrigerings av det heroiska. Ambitionen att vilja exemplifiera ett tillstånd nedjusteras: »Jag var mitt eget exempel«, och han medger att han i en viss mening har bedragit sig själv: »Jag förstod att jag inte hade varit ärlig. Att min hjältehistoria inte var sann på det sättet som jag själv föreställde mig att den skulle vara« (s. 100). Denna ständiga självkorrigering, som gör texten till en samtidigt uppbyggande och nedbrytande process, ligger på ett sätt inbyggd i själva bekännelsegenren. Här krävs en absolut ärlighet och självblottelse som i viss mening inte är förenlig med det mytomana högmod som själva berättarglädjen är uttryck för. Hos Lundberg visar sig detta bli som en önskan om att framställa verkligheten oförskönad, samtidigt som han på sätt och vis blir förförd av sin egen framställning.

Från att vara ett ställe där folk jobbar under orimliga villkor antar *Yarden* i Lundbergs personliga historia mytiska dimensioner; halvvägs kommen i livet befinner han sig i sin egen täta skog, och *Yarden* blir det helvete han stiger ner i. Kraften i historien finns mindre i skildringen av arbetsplatsen än i hans egen biografi: his-

torien om hans far som sticker sin väg och överlåter fem barn åt fattigdom och åt en mor som sjunker ner i galenskap. När Lundberg lägger Yarden bakom sig stiger han upp ur dödsriket (»att jag hade rest mig upp från mitt dödsläger och lindat av mig lindorna«, s. 47); samtidigt rekapituleras tidigare händelser där han mer eller mindre bokstavligen har återvänt från dödsriket: om det så är tolvåringen som hoppar ut från fönstret och överlever eller tjugosexåringen som förklaras kliniskt död efter ett krampanfall knutet till alkoholmissbruk: »först nu, många år senare, tänker jag på det orimliga i att efter ett hjärtstillestånd bara resa sig upp och gå sin väg, men så var det« (149). Detta utgör ett av svaren på den ofta upprepade fråga som går som en basgång genom texten: Vad är då en människa? En människa är en som reser sig och går. Jesus-orden som ger resonans här är helbrägdaorden, oavsett om de riktas till lama, spetälska eller döda, som Lazarus: Res dig och gå!

Efter hjärtstoppet, skriver Lundberg, skulle han fortsätta att arbeta vidare ett knappt år på sin egen undergång. Under samma period träffar han henne, K, och drar henne med sig ner. Men detta är något som texten kringgår med stor diskretion, som om det är ett tabubelagt område, förbundet med bildförbud: detaljerna är »fasansfulla«, får vi veta. När förhållandet ändrar i förskräckelse och hon ber honom gå, blir detta att resa sig och gå inte bara något som kan förbindas med helbrägdelse – det blir också att lämna, att överge, att svika – själva kärleken. Så som även fadern gjorde. Att detta är textens smärtpunkt, förbunden med förträngning och skam, är säkert en av orsakerna till Lundbergs litterära »metod« – att gå omvägar. Den här textens mest utlämnande bekännelse sitter också långt inne: »Att jag skadade henne. Att jag upprepade det. Att jag också blev en sådan. Att jag blev min far och att jag skändade allt som jag höll av, eftersom kärleken skrämde mig« (s. 158).

I *Och allt skall vara kärlek* är det Paulus kärleksevangelium, från brevet till korintierna, som ger resonans, i titeln och i texten. Lundberg framställer det som nödvändigt att närma sig historien om Yarden igen, utifrån en tanke om att han har förtigit det viktigaste: »Vad är väl en människas berättelse om hon inte har kärlek, vilken tunn klang blir det inte då, om man talar och inte kan älska?» (s. 12–13). Hos Lundberg är kärleken helt konkret kopplad till en älskad kvinna som kommer tillbaka till honom. Om det är före eller efter Yarden vet jag inte, men det verkar vara avgörande att det är när han befinner sig vid en nollpunkt, när han minst väntar det. Så blir hon också bärare av den gudomliga kärleken, av nåden: »Kärleken är en nåd, en dörr som plötsligt står på vid gavel och visar att det finns en väg ut och bort« (s. 139).

Att han har underlåtit att skriva om henne gör alltså *Yarden* ofullständig. Det vi får veta om henne i *Och allt skall vara kärlek* är emellertid även det helt minimalt: de fint vävda musklerna i hennes ryggtavla, de små bröstena, det ljusa ljusa håret, att hon bor tillsammans med sin dotter i en annan stad inte så långt borta i en lägenhet som liknar hans, att när han tänker på henne tänker han på »Israel«. Eftersom »Israel« också dyker upp i texten när han refererar till en kartplansch som är delvis övermålad, sluter jag mig till att K i texten eller Kristin i dedikationen är samma person som står bakom konstverket på bokens framsida: Omslaget visar en detalj av en plansch betitlad »Lands of the Bible today«, överskrivet av en rad cirklar från en passare, som genomkorsar varandra. Cirklarnas överlappande fält är ifyllda med färger, en del också med handskrift; de färgade fälten bildar tillsammans ett slags blad- eller blomstrukturer.

Jag tror att denna bild är en nyckel, både för att förstå bokens struktur och för att närma sig där det bränns. Ett centralt grepp i Lundbergs text är att han ständigt laddar nya händelser med avgörande begynnelse. Å ena sidan finns helt klart en fara för att läsaren kan bli immuniserad mot Lundbergs epifanier, samtidigt är detta sätt att berätta i linje med hans »kalejdoskopiska« metod – det finns lika många ingångar som det finns utgångar. Och på ett sätt håller han också läsaren i svävning genom ett slags vågrörelse, med löften om att berätta hur det »egentligen« var, vilket han antingen gör genom ett slags mytologisk »sammanfattning« som likväl aldrig är definitiv, vi kan snart vänta oss en ny sammanfattning, med andra betoningar – eller också uppskjuter han det med en form av »kringprat« som har en poetisk intensitet som gör att vi läser vidare med en känsla av att vi hela tiden närmar oss något väsentligt, även om löftet inte tycks infrias innan vi måste förhålla oss till en ny begynnelse.

Retoriskt är texten uppbyggd som om Lundberg är involverad i ett förtroligt samtal med läsaren, där läsarens liksom otåliga frågor föregrips i texten: »Jag skall berätta«, skriver författaren, och spelar ut kort med ena handen medan han gömmer kort med den andra. Läsaren väntar naturligtvis på den avgörande bekännelsen, men måste under tiden också läsa om väder och vind, sådant som förankrar den skrivande i ett nu, ett slags poetiskt laddad vardag. »Nu är det en stilla eftermiddag i augusti; ingenting speciellt sker, skuggor som kommer och går, ting och människor som förflyttar sig genom dagen [ ... ]« (s. 29). På ett sätt får jag känslan av att jag som läsare av Lundbergs text placeras i psykoterapeutens stol: min uppgift blir att lyssna efter en annan historia bakom eller vid sidan om. Så ger då också Lundberg ibland läsnycklar: »Bakom alla dessa omtagningar, bakom alla dessa ord och meningsgaller finns det en annan berättelse som man ibland kan få en skymt av. Höst. Hennes



rum. Minnen från Island. En bild som föreställer Israel, nu övermålad« (s. 161).

Vad är det med detta »Israel«? På ett ställe står det: »Israel är inte bara ett namn. Det är ett slags längtan« (s. 52). På ett annat ställe:

[...] att den berättelse som jag försöker undfly hela tiden står bakom mig och ser till att alltid finna mig, var jag än försöker gömma mig. Det är som Israel. Förstår du? Det är inte landet. Det är betydelsen, det är den här bilden som jag en eftermiddag ser, en skolplansch som delvis är övermålad, som om kartan fortsatte utanför sina områden. (s. 117)

Själva namnet Israel, när det förbinds med längtan, leder tankarna till utopi; till de hemlösas föreställning om en plats att höra till, men också slavarnas idé om frihet. Alltså längtan hem som en längtan bort. Och kanske är den dubbla känslan av att vara hemlös och att vara fastlänkad, som mänskliga villkor, själva det oroliga hjärta som bankar i Lundbergs livshistoria.

Varför stannade Lundberg på Yarden så länge som han gjorde – efter att han alltså hade insett att han inte var tvungen, att det var enkelt att gå sin väg? Han svarar själv att han inte tyckte han »förtjänade« något annat: »Jag var inte människa.« Nej, han kom inte till Yarden för att skriva ett reportage: »Jag kom dit för att jag var fattig, till både kropp och själ. Man kan, om man har anlag för att vara drastisk, säga att jag kom dit för att försvinna« (s. 145). Som en orsak till att han hamnade på Yarden anger han en känsla av att inte höra hemma i böckernas och artiklarnas värld – som om den inte var avsedd för honom. Kanske det kan ha varit en känsla av utblottelse, i betydelsen skam, i betydelsen att bli »avslöjad« med att befinna sig på fel plats, en plats där han inte har något existensberättigande, som gör att han uppsöker Yarden?

En form av tillhörighet, kallar han det, och menar då kanske en känsla av att vara i jämnhöjd med sig själv, eller rättare sagt i jämnhöjd med den plats han genom uppväxten har upplevt att det finns social sanktion för att han kan inta; det vill säga en låg. »Jag fogade mig i min sociala arvsynd« (s. 146). Detta blir också en förklaring till hans självdestruktiva missbrukarnatur tidigare i livet, som en besvärjelse: »Detta är inte en kropp. Den kan skändas. Den kan styckas. Den kan behandlas som ett djur, ett kadaver man slänger i diket« (s. 168). Detta att foga sig i sin sociala arvsynd skildrar Lundberg också som ett slags sjukdom. Så betraktat kan detta att lämna sin klass, i betydelsen av det sociala stigma som fördömer och reducerar och förminska en människa, bli en resa mot tillfriskning: »Det var också här, utestängd från mina normala sociala områden som jag på allvar började tänka på detta med en tillfrisknanderesa« (s. 146). På ett annat ställe: »Det handlar om att jag varje dag måste erövra min mänsklighet. Det enda jag kan göra blir att berätta sagan från början till slut [...]« (s. 88). den som berättar blir i viss mening fri, han lösgör sig – men blir han samtidigt också skuldmedveten?

Skuldtemat är något som Lundberg ständigt återvänder till: skuld gentemot dem som sjunker och går under, medan han själv är en överlevare. De kommer till honom i drömmar, de döda, de ger honom ingen frid. Och vad gör Lundberg? »Att jag under så många år har försökt tvätta bort min skuld och skam med ord. Det som istället har skett är att jag har byggt en mur omkring mina krympande ägor [...]« (s. 95).

Konceptet »klassresa« kan också knytas till skuldproblematiken hos Lundberg. En smärtsam personlig bakgrund till detta är faderns svek – fadern som lämnade sin familj för ett »bättre« liv, som skämdes över sin egen son. Klassresan ser emellertid också ut att infiltrera Lundbergs eget liv:

Under många år var jag en kroppsarbetare som skrev på fritiden. Jag upplevde det som tvärtom. Att skrivandet var det centrala. Att arbetet var det minst viktiga. Och så, långsamt, långsamt förflyttas mina positioner, blir jag en som talar och skriver. Till slut är det så att det blir det enda jag gör. Orden. Begreppen. Meningarna. Allt urholkas. Förlorar sin betydelse. För att kunna återskapa mitt liv tvingas jag in i ett misslyckande som jag inte tror att jag någonsin skall kunna resa mig från [...] Jag tänker att min klass, min livsberättelse om man så vill, äntligen har hunnit ikapp mig och att jag nu är invävd i en berättelse som jag inte klarar av att tala om, en berättelse jag inte kan tiga om (s. 103).

Utifrån en narrativ antropologi kan man tänka sig att detta att berätta och återberätta sin egen historia är fundamentalt förbundet med människovärde. »En människa är också sitt minne, den framtid som skall komma«, skriver Lundberg på ett ställe. Flera gånger refererar han till *Tusen och en natt* – där just berättandet blir ett villkor för att överleva: »Det är så det är sagt i sagans värld. Den som talar är den som får överleva« (s. 150). Men mystikern Lundberg vet att detta att berätta också kan vara dikterat av ett självbevarelsesprojekt som i sista instans kan leda bort mot kontaktlöshet: »Att finnas till. Det är kanske det alla berättelser ytterst kommer att handla om – nej, jag menar inte att den som berättar blir den som är synlig, jag menar att den som talar kan vara den som skyddar sig, orden bildar en mur mot världen« (s. 132). Tal som försvarstal, självlegitimering, försök att bevara livet genom att göra sig osårbar, blir istället något som tömmer livet på vitalitet.

Den som ska tjäna pengar på att vara en skrivande person, en röst i offentligheten, måste på ett tillspetsat sätt arbeta oupphörligt med ett slags personlighetsuppbyggelseprojekt. Genom att Lundberg har blivit en som lever av att tala och skriva ingår han i en

intellektuell medelklass. Samtidigt förlorar skrivandet sin existentiella förankring: »Allt urholkas«; klassresan blir en resa mot förtelning, icke-liv. På så sätt blir också den omvända klassresan, detta att »långsamt montera ner den egna sociala stabiliteten« (s. 47), en betingelse för att finna tillbaka till sig själv, eller för »tillfrisknande«, eventuellt »människoblivande«: »För att kunna resa mig upp och gå min väg var jag först tvungen att gå ner på knä« (s. 32).

Som tidigare nämnts finns det en ambivalens i själva bekännelsegenren, dess självreflexivitet: kravet på fullständig uppriktighet gör att den fåfänga som själva detta att berätta är ett uttryck för ständigt måste korrigeras. Kanske finns i föreställningen »Israel« en väg bort från detta dilemma. »Israel«, så som det förekommer i Lundbergs text, upptar i sig så många betydelser och motbetydelser att det blir ett slags bild för något som inte kan avbildas. På samma sätt som kärleken blir något som Lundberg inte kan tala om, inte tala om. »Den som talar blir också den som definierar världen [ ... ] Att tala kan också det bli ett slags övergrepp« (s. 81).

Lundberg refererar också till en »dödsbok«, en bok med teckningar som han har ärvt från en av sina tidigare missbrukarkolleger, en av dem som har gått under. Han fyller boken med anteckningar, säger han, skriver i viss mening sönder teckningarna med sina egna anteckningar. I likhet med den övermålade »Israel«-planschen är det ett slags palimpsest. Han berättar för henne, K, om denna »dödsbok« som han inte längre vill vidkänna sig och därför gör sig av med: »Att det mörka, tunga alfabetet är söndervittrat, att det var en mur som jag hade satt upp omkring mina ägor och att det inte längre finns någonting att skydda« (s. 169).

Kanske utgör »dödsboken«, även om den är förstörd, ett mörkt motstycke till det man kunde kalla kärleksboken – planschen över »Israel«. Dödsboken blir ett slags skugga som utgör ännu ett för-

djupande lager i den palimpsest som kärleksboken också är. I en viss mening finns det också en annan dödsbok som Lundberg refererar till, och det är den sjuka moderns anteckningsbok: »'Ingen kan längre känna igen mig. Jag är osynlig,' har hon skrivit och jag bladdrar fram i hennes sönderklottrade block: 'Det handlar om att överlista systemet. De kan inte se mig om jag sitter blickstill'« (s. 10). På ett annat ställe skriver Lundberg: »Min mor blev sjuk när jag var ung, vansinnet vällde upp som en vattenkälla i öknen och fick allt i hennes värld att blomma« (s. 139). Metaforen här får mig åter att tänka på Israelplanschen, där de överlappande fälten i passarens cirklar som genomkorsar varandra har målats så att de ser ut som blommor. Blommor i öknen. Hur kan det komma sig att moderns galenskap, som barnet Kristian Lundberg inte kunde skydda sig mot, skrivs in i kärleksboken? Kanske handlar det om ett slags försoning eller acceptering från Lundbergs sida: att han själv är älskad och därför också kan utföra ett helbrägdelsearbete gentemot sin mor, i minnet: åtminstone acceptera hennes galenskap, förstå den inte bara som något som förmörkar hans eget liv, utan också som ett giltigt uttryck för bottenlös förtvivlan.

\*

Trots ideologisk skuggboxning och självmytologisering träffar mig *Och allt skall vara kärlek* som god litteratur. Det beror bl a på den religiöst högstämda förvandlingen av existentiell förtvivlan till själva nerven i det mänskliga. På det terapeutiska planet inträffar bekännelsens förlösande moment där Lundberg inser att också han har skadat och kränkt, och att han inte kan skylla på sin sociala arvsynd. Vad är då en människa? Att vara människa är att utsättas för sin egen »grymhet«. Att vara människa är att misslyckas. Att vara människa är därför att bli älskad. På det konstnärliga planet

finns förlösningen i det oförlösta: i det som inte kan sägas utan att samtidigt motsägas, i de samtidigt nedbrytande och uppbyggande processerna, i livsdriften och dödsdriften som inte kan vecklas ut ur varandra, i de många begynnelse: att vara den som ska förändras från ingen till en. »Så sluts cirkel i cirkel och min berättelse kan både avslutas och påbörjas nu« (s. 175). Den plötsligt blommande öknen.

## Ett förfärande missförstånd

### *Förställning och värdighet (Dag Solstad)*

GK Chestertons kriminalnovell »Den purpurfärgade peruken« handlar om en viss hertig som låter antyda att han bär på en familjeförbannelse, en djävulsk deformitet, och som därför vägrar att ta av sig peruken. Journalisten som skriver om adelns maktmissbruk och hyckleri för Morgontidningen kan inte avhålla sig från att rycka peruken av honom. »Men mannen har ju ingenting att dölja. Hans öron är precis som alla andras«, utbrister han, och Fader Brown kommenterar klokt: »det var det han måste dölja«. <sup>109</sup> Det hör till historien att tidningens redaktör refuserar journalistens berättelse, av rädsla för tillbakadragna sponsorpengar från den »avslöjade« adelsfamiljen. Innan han släpper den i papperskorgen korrigerar han av ren automatik ordet »Gud« i manuskriptet till »omständigheterna«.

\*

Om självet aldrig så mycket är en konstruktion, som utspelas i ett

---

<sup>109</sup> G. K. Chesterton, »The purple wig«, i *The Wisdom of Father Brown*, The Echo Library 2006, s. 98.

teatralt samhandlingsrum, är situationerna i sig själva ingenting som vi kan utforma efter eget gottfinnande – att vi i den meningen är prisgivna åt det faktiska går inte att komma runt; och den insikten gör sig kanske starkast gällande i upplevelsen av skam – som kan slå ner i en människa och hota henne med social utplåning, samtidigt som hon blir plågsamt medveten om sin närvaro.

I essän »Nødvendigheten av å leve inautentisk« från 1968 citerar Dag Solstad ur Gombrowicz inledning till dennes pjäs *Vigseln* (1946–47), som han kallar ett försök att gestalta vår eviga konflikt med Formen. Dramat utspelas »mellom den som skriker og hans eget skrik«.

Dette skriket kan få et godt eller dårlig innhold, det kan bidra til å opphøye den som utstøter det likeså vel som det kan styrte ham i en avgrunn av skam og vanære.<sup>110</sup>

Det genomgående dramat i Dag Solstads författarskap kan just sägas vara det som utspelas mellan den som skriker och hans skrik – och det tar formen av en självreflexivitet, ett inre samtal, som aldrig tycks ta slut. Det är kanske i romanen *T. Singer* som skammen tematiseras mest explicit hos Solstad, och här beskriver han den som en upplevelse av att bli tagen på bar gärning, inte med att göra någonting felaktigt, men med att *göra sig till*, »den høye forserte stemmen, den kunstige latteren«.<sup>111</sup> Problemet är inte åthävarna i sig själva, sådana som de utspelas i sin ursprungliga situation –

---

<sup>110</sup> »Nødvendigheten av å leve inautentisk. Om Witold Gombrowicz.« Essän publicerades ursprungligen i *Vinduet*, 3/1968. Här citerad från *Vinduets* nätsidor, <http://web2.gyldendal.no/vinduet2/tekst.asp?id=46><http://web2.gyldendal.no/vinduet2/tekst.asp?id=46> (hämtad den 20 november 2012).

<sup>111</sup> Dag Solstad, *T. Singer*, Forlaget Oktober 1999, s. 7. I det följande anges sidnummer inom parentes fortlöpande i texten.



utan att situationen plötsligt ändrar karaktär genom att en *annan* oväntat kommer in i bilden med sin blick. Det är här frågan om ett traumatiskt minne hos Singer från när han var åtta år och gjorde sig till för sin kamrat (A) i en leksaksaffär. Det är när han plötsligt upptäcker att hans farbror har kommit in i butiken och observerar honom som han drabbas av skam.

Det var ikke latteren i seg selv, men det at han ble observert av onkelen idet han lo denne skjærende og kunstige latteren. Overfor A, som latteren jo var beregnet på, for å tekkes ham, betydde det ingenting at han oppførte seg så forsert, selv om A kanskje hadde lagt merke til det. [...] Det var ikke latteren i seg selv, men at han ble iaktatt. Av en som kjente ham, og som ble forbauset. Forbauset over Singers forserte stemme, over at han lo slik. Forbauset over at Singer som han kjente så godt, plutselig, når han trodde seg usett, framsto med en forferdelig uekte latter. For høy stemme. Forsert. (s. 7–8)

Väsentlig för skamupplevelsen är förnimmelsen av att bli iakttagen. Farbroderns förvåning uttrycker en form av kognitiv dissonans som påminner om »das Unheimliche«, kännetecknad just av kombinationen av välbekant och okänt. Singer är livrädd för att farbrodern ska säga någonting »hemma«: »For han visste hva han ville ha sagt. Hele livet hadde han visst hva han ville ha sagt. At Singer hadde en slik 'rar' latter« (s. 9).

Jag har tidigare nämnt att begreppet »das Unheimliche« hos Freud inte bara konnoterar motsatsen till »heimlich« i betydelsen hemvant, familjärt, trivsamt – utan också i betydelsen hemligt, beslöjat, fördolt. Det ohyggliga handlar alltså om något som skulle ha förblivit hemligt och fördolt men som har blivit avslöjat och exponerat. När Singer grips på bar gärning med att ha ett förkonstlat skratt, känner han sig karakteristiskt nog »avklädd«. När han

senare i livet utan förvarning kan påminna sig händelsen är hans spontana reaktion, var han än befinner sig, att utbrista »nej, nej«, samtidigt som han slår händerna för ansiktet.

Det finns också episoder i hans vuxna liv som kan övermanna honom på samma sätt, och de är gärna knutna till obetydligheter, »pinlige forvekslinger, eller misforståelser om man vil« (s. 10). En episod som han nämner är hur han i en mörk lokal, under en konsert eller filmföreställning, sätter sig bredvid vännen B, som han säger något till:

Men B ser forbauset ut, og svarer nesten litt desorientert [...] Da forstår Singer at det ikke er B som sitter ved siden av ham, men K. [...] Han får lyst til å forsvinne, gjennom golvet, på klassisk vis, men det lar seg dessverre ikke gjøre [...] for skaden er alt skjedd, og K vet utmerket godt at det er Singer som har satt seg ned på den ledige stolen ved siden av ham, og henvendt seg til ham på denne fremmede måten. Fremmed for K, for Singer pleier ikke å snakke til K på denne måten, det er til B han pleier å henvende seg i slike ordelag, på en naturlig måte; overfor K virker det unaturlig, og derfor har K stusset. (s. 10–11)

Vännen »hopper till«. Hans förvåning uttrycker samma kognitiva dissonans som farbroderns inför något som på en gång är välbekant och okänt, när det naturliga framstår som onaturligt. En bagatell kan det tyckas, men Singer upplever det som något katastrofalt. Något har avslöjats som inte skulle avslöjas, och det låter sig inte separeras från Singer själv: han vill försvinna, men kan inte. Vännen anar inte att det är »Singers 'nakenhet' han har fanget inn, og iaktatt. Men Singer vet det, og må skjule sin 'nakenhet', sin skam, i dette øyeblikk« (s. 15).

I Gombrowicz-essän skriver Solstad att den inautentiska människans chans kan beräknas efter i vilken grad hon är medveten om sin inautenticitet, sin rolls innehåll och gränser. Resonemanget går som så: Människan är hänvisad till former, »handlingar, ansiktsuttryck, språk, institusjoner, bevegelser, kropp, idéer m m«; formerna är i sin tur situationsbetingade; och situationerna har bestämts av andra. Den emancipatoriska hållningen gentemot dessa former handlar om »oppfinnsomhet, distanse, mot til å konstruere«. Ja, frigörelsen handlar om taktik, hävdar Solstad här, och förespråkar således en gammal stoisk insikt. Som Epiktetos sa: om det inte är upp till dig att välja din roll, så *är* det upp till dig »att utföra rollen väl«. <sup>112</sup>

Solstad skriver att han hoppas att skisserandet av Gombrowicz Form-begrepp visar dess släktskap med existentialistiska tänkesätt. Här är det relevant att dra fram Sartre, som kvalificerar människan, i kraft av hennes medvetande, just som icke-identisk med sig själv (till skillnad från tingen, som vilar i sig själva). Samtidigt är människan alltid situerad. Medan »varat-i-sig« är situationens fakticitet, framträder »varat-för-sig« genom det projekt som människan bemöter situationen med. Sartres begrepp »ond tro« innebär att reducera situationen till antingen ren fakticitet eller ren överskridelse.<sup>113</sup> Vad Solstad i sin essä avvisar kan se ut att vara just det som Sartre kallar ond tro:

Det betyr at de som virkelig identifiserer seg fullt ut med det de gjør, lever et liv uten innsikt og følgelig også et løgnaktig liv. Vår eneste

---

<sup>112</sup> Epiktetos, *Handbok i livets kunst*, översättning Nino Runeberg, Björk & Börjesson 1920, s. 18.

<sup>113</sup> Se t ex Dag Østerbergs inledning till Sartres *Varat och Intet*, Bokförlaget Korpen 1983.

mulighet til å leve et etter omstendighetene menneskeverdig liv ligger i å opprettholde en distanse til den måten vi opptrer på.<sup>114</sup>

Den frigjørelse Solstad siktar mot kan derfor tyckas förenlig med Sartres autenticitetsbegrepp, som just handlar om att övervinna »ond tro« och självbedrägeri.

Den inautentiska människans »chans« hos Solstad handlar då trots allt om möjligheten till en form av autentiskt livsförverkligande, i betydelsen frihet. Detta är väl egentligen detsamma som situationsförståelse, förmågan att läsa situationen och frivilligt kunna uppträda i den på ett virtuost och oaffekterat, eller också förtroligt och samtidigt avspänt vis.

Skamkänsla uppstår när det fria självrealiserandet saboteras. Det kan bero på ofrivillig exponering av sidor hos självet som man inte vill kännas vid, som är socialt oacceptabla, ett slags *return of the repressed* – exempelvis genom *freudian slips*.

Men det som avslöjas behöver alls inte vara skandalösa hemligheter, estetiska eller moraliska deformiteter. Som Solstads olika exempel visar ska det bara till en liten omvridning i optiken för att ta den mest införstått virtuose på bar gärning med att *göra sig till* – något som pekar på det *godtyckliga* i varje situation. Singer är nästan paralyserad av av alla tänkbara missgrepp som han kan göra sig skyldig till; det kan t ex inträffa att han förväxlar κ med β i ett gat hörn, och därför omtalar γ på ett olämpligt sätt:

Hadde κ visst det, ville han ha innsett at nå så han Singer som han i virkeligheten er, idet han gjør seg til overfor β, ved å uttale seg rosende, ja nesten beundrende om γ. Men κ vet det ikke, han bare stusser, og et lite øyeblikk ser han undrende, nesten granskende, på Singer, som nå

---

<sup>114</sup> »Nødvendigheten av å leve inautentisk«, *Vinduetts* nåtsidor.

har skjønt det, at han har gjort seg skyldig i en ny pinlig forveksling, i fullt dagslys, på dette tomme lysende gatehjørnet, hvor essensens rester ligger, i form av nedtråkkede, tomme sigarettesker, frakastede, tilgrisetepøsepapir, våte rester av spyttklyser, opptørkede hundeeskrementer, visse løv, inskrumpet i nedfallet, ja, til og med et tomt bananskall, ferkst og gult, ennå med fruktens mønster avsatt i skallet, og han prøver frebrilsk å få samtalen vekk fra y [ ... ] (s. 17)

Det är som om det tänkta förvecklingsdramat får även omgivningarna att framträda i all sin sterila godtycklighet, genom att Solstad fokuserar på föremål utstötta ur sina meningsfulla sammanhang, avfall. Och denna lista kulminerar komiskt nog med bananskalet, själva emblemet för oturlighet, hur det godtyckliga och »låga« kan sätta käppar i hjulet för fri och välförtrogen självutlevelse. (Bananskalet pekar emellertid också ut en flyktväg: skrattet.)

Ja, vad är egentligen den »nakenhet« som Singer får behov av att dölja när »en som har din fortrolighet uforvarende får iakttä dig i det du visar en annan en fortrolighet«?

κ ser en fremmed og annerledes, mer innsmigrende Singer, full av affektasjon når han viser denne annen sin fortrolighet, og det er en Singer som er blitt kledd «naken». Singer fullstendig strippet for klær, som han kan skjule seg i, overfor κ, slik som han vanligvis kan i all sin innforståthet. [ ... ] Singer må skjule seg på en eller annen måte, han må finne et sted å kripe i skjul, med sin skam. Ingen må se ham slik, innhyllet kun i sin obskønt hvite, bløte og formløse eksistens. (s. 16)

Når Singer som mest förtrolig ändå framstår som tillgjord, vad är det som avtäckts – annat än att han *ingenting* har att dölja? Eller annorlunda sagt: Du är egentligen ingen men vågar likväl säga »jag«, presentera dig med ett namn?

Skamreaktionen, hur obetydlig orsaken än må vara, blir så avgörande hos Solstad därför att den framvisar människans grund som en avgrund. Han är inne på det när han skriver om Gombrowicz:

Gombrowicz' uhyggelige skildringer av naturen, av Kosmos, av landskaper uten mennesker, eller av landskaper hvor det bare finnes to mennesker, to elskende som er maktesløse i et meningsløst landskap, jord, stein, gras, sol, i rop etter en tredjemann som kan gi deres relasjoner mening. Dette, det forferdelige, det nattsvarte, golde, er nok Gombrowicz' «innerste» liv, hans nakenhet, som han dekker med form, spill, manipulasjoner, tredjemenn, frigjøring, kamp, konstallasjoner. (s. 16)

\*

»Både mannen och kvinnan var nakna, och de kände ingen blygsel inför varandra.«<sup>115</sup> Sådan var den paradisiska tillvaron för Adam och Eva – ända tills de lät sig fresta av ormen och åt av äpplet från kunskapens träd: »Då öppnades deras ögon, och de såg att de var nakna.«<sup>116</sup> Kanske kan man, för att använda Solstads terminologi, säga att Adam och Eva var identiska med sig själva. Men denna själv-identitet var inte resultatet av ett självbedrägeri eller en falsk identifikation – frågan om autenticitet var fortfarande irrelevant.

Dag Solstads T. Singer hamnar i en maximalt obekvämt, eller inautentisk, livssituation. Och hans skamberedskap gör det inte lättare att trassla sig ur den. Efter att de har tagit beslutet att de ska skiljas, men innan beslutet har gjorts känt för andra, dör hans fru i en bilolycka. Tröskeln för att berätta för hustruns anhöriga om den

---

<sup>115</sup> I Mos 2:25, *Bibel 2000*.

<sup>116</sup> I Mos 3:7, *Bibel 2000*.

planerade skilsmässan blir högre och högre ju fler tillfällen som Singer låter sig gå ur händerna; istället kilas han in i den sörjande änkemannens roll. Han påtar sig bl a försörjaransvaret för styv-dottern, Isabella. När hon förvandlas till tonåring och kvinna är det Singers vän Ingemann som blir hennes charmerande vägledare. Vid ett tillfälle när vännen kommer på besök för att muntra upp Singer blir denne vittne till en Isabella som står på tröskeln till att blomma ut i ungdomlig vuxenhet – men inte vänd mot honom, som i kraft av sin försörjarroll så att säga har investerat allt i henne:

Slik satt altså de to vennene, bibliotekaren og den fhv. skuespilleren, i bibliotekarens stue, mens ungpikene, uten at de merket det, hadde nærmet seg, det var tre eller fire av dem, med Isabella bakerst, som nå stilte seg i en krets omkring de to, og lo hengivent og perlende av Ingemanns forsøk på å muntre sin gamle venn med gamle kunster. [...] Isabella og hennes venninner hadde sluttet seg til dem, i en ungpikereks av ynde og lattermild beundring. De to venninnene i velsignet og uoppløselig naivitet, men Isabella, litt i bakgrunnen, også med et noe tenksomt drag over seg, idet hun var dobbelt til stede i denne scenen, i og med at hun nå og da skottet mot den ene eller den andre av venninnene, for å finne ut, eller konstatere, noe om deres velsignede og uoppløselige naivitet. For hun var vendt mot Ingemann, på en annen måte. Singer kunne tydelig se Isabella an sich idet hun skottet mot sine velsignet uoppløselig naive venninner. Han kunne se Isabella-heten slå ut fra henne, der hun sto innestengt og vibrerte mot Ingemann, som sto halvannen meter fra henne, og som, det lar seg ikke nekte, godtok denne Isabella-heten som slo ut ifra hennes ungpikerkropp, lent mot ham, ja han bejaet den. (s. 222–223)

I ljuset av Solstads Gombrowicz-essä kunde man tänka sig att ung-

flickornas oupplösliga naivitet var lögnaktig, att den i grund och botten var uttryck för en självbedräglig identifikation med formerna. Det väsentliga i den här episoden är emellertid inte om de unga flickornas behagfullhet är autentisk eller inte, utan vad den representerar för Singer, som betraktar dem. Och för Singer tycks de representera något som uppstår *innan* frågan om autenticitet ens är ställd – innan de har satt tänderna i äpplet från kunskapens träd.

Isabella för sin del är inte en del av den oupplösliga naiviteten, hon är »dubbelt närvarande« genom att hon också betraktar och värderar väninnorna. Kanske skulle man kunna säga att Singer observerar en Isabella på tröskeln mellan barnslig oskuldsfullhet och vuxen hängivelse, som med sina sonderande blickar på väninnorna avslöjar att hon är medveten om sin rolls innehåll och gränser; som om hon bedömer sin chans. Som nämnts säger aldrig Solstad vad »chansen« handlar om – men det ligger ju nära till hands att dra en analogi till fotboll, Solstads stora lidelse, där den skicklige spelaren genom spelets gång kan bedöma och gripa de möjligheter som kan yppa sig för att kunna sätta sin virtuositet i verket, en virtuositet som i sin tur kännetecknas av det slags självförlömmelse som kan kallas *flyt*, och som inte får förväxlas med den identifikation med formerna som Solstad finner hos idealisterna och avvisar som en form av ond tro.

Kanske närmar vi oss här Sartres definition av behagfullhet eller *grâce* – som nödvändighet och frihet i rörelse, något som mest exemplariskt kommer till uttryck i dansen, när den framvisar kroppen som ett precisionsinstrument, med ett element av koketteri i sig – en behagfullhet som har mist sin oskuldsfullhet, med andra ord. (Sartres begrepp *grâce* fördjupas i kapitlet om makt och synlighet, s. 149.) Isabella står som sagt lite vid sidan av väninnornas naivitet. Singer märker dessutom att hon riktar sig till Ingemann,



på ett annat sätt – inte på barnets sätt, kunde man tänka, utan på kvinnans. I essän »Det sista kapitlet i världshistorien«<sup>117</sup> skriver Agamben om den »vackra« kvinnan att hon förefaller lyckligt ovetande om en hemlighet som hennes kropp är fullkomligt förtrogen med.<sup>118</sup> Ja, vad är detta på samma gång uppenbara och hemlighetsfulla, Isabellas »Isabella-het«, som slår ut från henne och vibrerar mot Ingemann?

Det är något oändligt vemodigt över episoden med ungflickorna i Solstads roman, för det var ju mot Singer, inte Ingemann, som Isabella-heten skulle ha blommat ut. Singer är inte huvudperson i sitt eget liv, utan förblir en tafatt åskådare, så rädd att bli tagen på bar gärning så att säga med tyngdpunkten i armbågen (jfr Kleist) att han aldrig vågar ge sig ut i någon dans. En lustig liten egendomlighet i *T. Singer* är vad som liknar ett glapp eller en förväxling: Varför är det Singers vän, denne charmör och sociala mittpunkt som Isabella är vänd mot, som har fått namnet Ingemann och inte Singer? Ingemann/Singer utgör en variant av ett dubbelgångar- eller ställföreträdarkaraktärsmotiv som dyker upp i olika versioner hos Solstad. Detta är ett klassiskt emblem för det ohyggliga, och skräcken är knuten till hotet om att en absolut gräns – mellan det unika och det anonyma – ska korsas. I detta fall – att Ingen tar Singers plats.

För att illustrera dubbelgångarmotivets relevans för skamtematiken kan vi titta på hur det förekommer även hos en författare med ett helt annat temperament än Solstad, Per Olov Enquist. Det utförs särskilt elaborerat i *Kapten Nemos bibliotek*, som handlar om två pojkar som blir förväxlade vid födseln, men som sex år senare läm-

---

<sup>117</sup> Titeln citerar sista meningen i Heinrich von Kleists text om dockteater från 1810, som cirklar kring en referens just till självmedvetandets ursprungsmyt, Genesis tredje kapitel: »Då öppnades deras ögon ... «

<sup>118</sup> Giorgio Agamben, *Nudities*, översättning David Kishik och Stefan Pedatella, Stanford University Press 2011, s. 113.

nas tillbaka till sina biologiska föräldrar. Jag-berättaren känner sig *utlämnad* och berättar från exilens utsiktspunkt om det gröna huset där den andre pojken, Johannes, har intagit hans plats. Jag-berättarens och Johannes röster glider i romanen över i varandra på ett sätt som skapar ett fundamentalt tvivel på vem som är vem, om de kanske är samma person? I sin självbiografi *Ett annat liv* återvänder Enquist till *historien om de bortbytta Enquistska barnen*. Vid en viss tidpunkt uppstod en misstanke om att hans faster Vilmas nyfödda barn genom ett misstag på sjukhuset hade blivit förväxlat med ett annat barn, skriver Enquist. Senare uppstår ett »rykte« om att det i själva verket var *han* som hade blivit bortbytt vid födelsen. »Man visste aldrig säkert vem som var vem. Eller vem man var.«<sup>119</sup> Historien glider ihop med ett annat motiv: *döpojken*, storebrodern som nätt och jämnt hann få ett namn, detsamma som hans eget – Per-Ola – innan han dog. Detta skapar oro i pojken sinne: Kunde det ha skett en förväxling? Hade han egentligen hämtats upp »till Frälsaren genom sätesbjudning redan två år före sin påstådda förlossning«?<sup>120</sup> Om alltså »döpojken« har tagit hans plats? »Döpojken« knyts hos Enquist till en nästan ikonisk bild för den inkapsling och förstelning som bara den förlamande skammen kan åstadkomma: ansiktet i isen.

Hos Enquist finns emellertid en uppbygglig antydning, en tro på möjligheten av en »återuppståndelse« till »det egna livet«. I den meningen är alla Enquists böcker en form av bildningshistorier som, om de inte är harmoniserande, åtminstone håller siktet mot integration, mognande, låter sina personer åtminstone kunna hoppas på en autentisk existens, en patosfylld »lösning« – tårarna som

---

<sup>119</sup> Per Olov Enquist, *Ett annat liv*, Norstedts 2008, s. 24.

<sup>120</sup> *Ibid.*, s. 37.

smälter isen i Kajs hjärta så skärvan från trollspegeln lossnar.<sup>121</sup>

Solstads romaner har ett annat temperament, som sagt, de kan inte kallas bildningsromaner. Singer är en tragisk antihjälte. Isabella-heten är inte avsedd för honom. Kort efter den refererade episoden med ungflickorna påpekar Solstad i en metakommentar att varje roman har ett svart hål i sig, »som er universellt i sin sort-het«, och att vi nu har nått denna punkt i romanen. »Omgitt av friske ungpiker, med all sin sødme, befinner vi oss sammen med Singer i en roman som er som et stort, sort hull. Hvorfor er Singer hovedpersonen i denne romanen?« (s. 223)

\*

»Armand behersket spillet«, skriver Solstad i romanen om den norske diplomaten *Armand V.* (2006). Och man skulle därmed kunna tro att han var en hjälte i enlighet med resonemanget i Solstads essä om nödvändigheten av att leva inautentiskt. Till grund för Armands beslut att vara en god spelare (snarare än en god människa) ligger emellertid ett rent djävulskontrakt. »At det ikke i ett og alt, kanskje ikke engang i hovedsak, var hans egne interesser han tjente, men det andre definerte som Norges interesser, hadde han maktet å leve med i alle de vel tredve årene han hadde vært tilknyttet den norske utenrikstjenesten.«<sup>122</sup> Lyckats leva med – dvs effektivt förträngt, kunde man tänka. Henning Hagerup påpekar i essän »Kryptisk klarhet« att en man av Armand V:s typ »kunne virket under nazismen og stalinismen, under Pinochet og Pol Pot,

---

<sup>121</sup> H C Andersens saga «Snødronningen» är en viktig intertext hos Enquist.

<sup>122</sup> Dag Solstad, *Armand V. Fotnoter til en uutgravd roman*, Forlaget Oktober 2006, s. 119. I det följande anges sidnummer inom parentes fortlöpande i texten.

han kunne arbeidet i mafiaen, våpenindustrien, legemiddelindustrien og pornobransjen; han kunne også simpelthen vært en prest uten gudstro eller viet sitt liv til å markedsføre en såpe han visste var totalt ubrukkelig.<sup>123</sup> I sin ønskan att vara »professionellt representativ« blir Armand V. också representativ i en annan betydelse av ordet, påpekar Hagerup: »så det må være her vi kan lokalisere det reelt kryptiske ved ham, i en kollektiv kulturell skam som ikke tåler dagens lys«.<sup>124</sup>

Om skam i Hegels mening är början på ett raseri mot något som inte skulle ha varit – *was nicht sein soll* – ser vi här att skammen själv har intagit rollen av det som inte kan tålas. Det begynnande raseriet hos Armand V. är förträngt, krypterat. Det är särskilt en episod som hotar att exponera denna djupa skam. Armand V. har varit på tjänsteresa i Europa och kommer tidigt hem till Oslo, där sonen har fått låna hans lägenhet. Här blir han oförberett vittne till ett slags förnedringens urscen:

Inne fra stua så han, gjennom den halvåpne døra, et forferdelig syn. En ung mann, bare iført ei underbukse, på kne foran en ung påkledd, kvinne. En ung fornedrelse. Hans egen sønn som ble fornedret av en ung kvinne, ei jente. Jenta gjorde et kast med hodet, og håret hennes svingte bløtt rundt henne, hun så på ham med et foraktelig blikk, og sønnen skalv i sin ynkelighet. (s. 7)

Om situationen verkligen upplevs så förnedrande av sonen vet vi inte – det som är intressant är Armand V:s överspända reaktion:

Bildet var blodig sant. Han visste ikke hvor han skulle gjøre av seg.

---

<sup>123</sup> Henning Hagerup, »Kryptisk klarhet«, i *Kritiker* 4 (2007), s. 45.

<sup>124</sup> *Ibid.*, s. 45–46.

Blodig. Sant. Blodet flöt, på den verst imaginære måte, den verste som tenkes kunne, han vasset i det, der han sto.« (s. 8)

Hagerup påpekar att det uppenbarligen måste stå mera på spel här än förlust av erotisk värdighet: »Sannsynligvis er det rent fysiske knefallet av betydning; sønnen kneler slaveaktig for en ung kvinne på samme måte som Armand kneler for et system han i bunn og grunn forakter [...]«<sup>125</sup> Att bilden antar mytiska dimensioner har att göra med att episoden inte bara påminner Armand (Envar!) om något i hans eget liv (hans hustrus tvillingsystems avvisande av honom) – den påminner honom om själva »uppreppingen«: »Den som har sett sin sønn i en slik forfatning, han har gjenkjent gjentagelsen« (s. 13).

Armand V:s son Are beger sig senare som soldat till Afghanistan. Armand (Abraham!) mer än antyder att detta kan tolkas som ett offer – sonens val framställs som en framprovocerad motreaktion på faderns antikrigsretorik. Are invalidiseras i kriget, han blir blind. Ironiskt nog är det alltså inte Armand som symmetriskt drabbas av straffet för att ha sett för mycket (»blodet flöt, på den verst imaginære måte«), utan sonen, offret. »Fedrenes synder hjem-søker med full tyngde sønnene i denne boken«,<sup>126</sup> skriver Hagerup.

Förnedringsscenen som Armand blir vittne till är i en mening en repetition av en mytisk ursituation, en »upprepping av det samma«, som hos Freud i likhet med dubbelgångarmotivet är emblematiskt för det ohyggliga. Armand önskar »leve et edelt liv« (s. 105) – något som inte låter sig göra utan förställning och förträngning. Kanske kunde man säga att adelsmannen Armand förnekar envar-mannen Armand: bilden av sonens förnedring utgör

---

<sup>125</sup> Ibid., s. 52.

<sup>126</sup> Ibid.

ett slags *return of the repressed*: i den knäböjande sonen Are igenkänner han sig själv som en annan, eller också som *envar*.

Anblicken av den knäböjande sonen river upp ett sår i Armand, som efter detta inte lika oansträngt kan fortsätta sitt adliga levnadslopp, även om han inte kan förneka att hans liv är gott, »omstendighetene, og de ytre tegn på framgang som heftet så sterkt ved hans framtoning, tatt i betraktning«.

Men like fullt forsøkte han å døyve et sterkt innvendig skrik, og ikke minst døyve minnet, synet, som hadde forårsaket dette innvendige skrik. Det han hadde sett. Det var gjentagelsen. Som hadde innhentet ham, nå i hans sønns bilde. (s. 13)

Den förfärliga »anblicken« pekar fram mot en central scen i boken, där det förträngda verkligen återvänder med obarmhärtig kraft: Under ett officiellt evenemang i London möter Norges ambassadör, alltså Armand, USA:s ambassadör vid urinoaren, och chockeras av att den sistnämnde är försedd med grishuvud. »Den amerikanske ambassadøren hadde altså grisehode, og det gjorde Armand reservert der han sto og pratet med den gemyttlige mannen fra Washington« (s. 217). Som Hagerup träffande påpekar är ambassadören »som snytt ut av nesa på Armand, og den ubeviste erkjennelsen av dette har samme virkning som den Freud skildrer i en fotnote (intet mindre) til 'Das Unheimliche' der han et øyeblikk tror at hans eget speilbilde er et annet menneske og intenst misliker det han ser«.<sup>127</sup>

Armand låter sin plötsliga förvirring och sitt förakt komma galant till uttryck genom att artigt vägra gå ut genom dörren som den amerikanske ambassadören håller upp åt honom, dock med

---

<sup>127</sup> Ibid., s. 55.

den i sammanhanget olyckligt valda repliken: »Ungdom foran skjønnhet«. Den amerikanske ambassadören blir rasande, och byter ut sitt diplomatiska språk mot en maktdemonstration. Armand går lydigt ut genom dörren – också här böjer han sig alltså, slavaktigt. Det är, än en gång, upprepningen. Armand V. har levt så länge att han inte borde låta sig chockera av någonting, inte ens av att den amerikanske ambassadören har grishuvud, anmärker Solstad.

Men han var skremt. Over det han hadde sett. Over det at han hadde sett det. Over det at han ikke hadde unnlatt å ha sett det, men faktisk mente å ha sett det, og oppført seg i overensstemmelse med dette først pinlige, så grusomme, syn. (s. 220)

Har Armand V. något val? Han försöker inbilla sig att han inte har det – att hans enda möjlighet är att spela väl den roll han har blivit sig tilldelad (jfr Epiktetos), alltså att utöva ett diskret motstånd genom en självreflexiv distans till formen. När han inte lyckas med sin strategi (ungdom före skönhet!) är det makten som talar, och makten får man böja sig för – om man alltså vill vara med i gamet. Men, som Solstad antyder, han kunde ha dragit sig ur.

Hvis han kjente et dypt raseri mot USA, så kom det ikke til uttrykk. Konsekvensen av det ville ha vært at han hadde bedt om å ta avskjed i nåde fra sin stilling som norsk sendemann, og trådd inn i pensjonistenes rekke. (s. 209)

Armand V. är, i den grad han lyckas tysta ner sitt inre skrik, förtränga raseriet över det som inte skulle ha varit – exempelvis skulle sonen inte ha offrats i USA:s krig – skamlös. Men lika mycket som en skamlös individ, är det som Solstad skildrar en individ »insydd« i en skamlös kultur, där var och en som inordnar sig blir en med-

löpare. («Han var alt innsydd i makta», s. 227.) På så vis har Armand V. inte så lite gemensamt med Roberto Bolaños präst Urrutia, som i det längsta biter sig fast i en självbild som civiliserad och nobel, men som till slut övermannas av det han har förträngt eller förnekat. Både Bolaño och Solstad är politiska författare i den mån de tycks insistera på att deras huvudpersoner har ett val – att de kunde valt att *inte tjäna*, eventuellt att inte ge kejsaren skatt.

Samtidigt finns det en mera generell existentiell dimension hos Solstad – en misstanke om att själva civilisationen vilar på *något som inte skulle ha varit*, en förbrytelse eller olycka som inte tål dagens ljus, och att livet som sådant därmed är skambemängt. Imre Kertész formulerar det på detta sätt i *Dossier K.*:

Jag vet inte när det slog mig för första gången att ett förfärligt misstag, en djävulsk ironi måste verka i världsordningen, som man likväl upplever som ett ordnat, normalt liv, och detta förfärliga misstag är kulturen själv, tankesystemet, språket och begreppen, som döljer för en att man sedan lång tid tillbaka har varit en välsmort fungerande beståndsdel av det maskineri som skapats för ens eget förintande. Hemligheten med att överleva heter kollaboration, men att erkänna det drar en sådan skam över en att man hellre avvisar den än tar den på sig.<sup>128</sup>

Kanske kan det vara fruktbart att läsa Solstad i ljuset av René Girards antropologiska kulturteori om mimetiskt begär, om offret och syndabocken. Den går i korthet ut på att det våldsutövande som följer av det mimetiska begäret (jag vill ha det den andre vill ha) överskreds genom att det utpekades en enda syndabock som alla de individuella aktörerna kunde samlas emot, känna sig som

---

<sup>128</sup> Imre Kertész, *Dossier K.*, översättning Ervin Rosenberg, Svante Weylers Bokförlag 2007, s. 75.



en *viets* berusande gemenskap i förhållande till. I kulturens begynnelse var alltså lynchmordet. Offret avlastar den individuella aggressionen, gör att den enskilde böjer sig för gemenskapen, förhindrar därmed det eskalerande våldet, och blir den ur-förbrytelse som civilisationen – med all över- och underordning den innebär – lever sitt, kanske komprometterande, liv utifrån. »Og for at dette skal lykkes, er det åpenbart nødvendig at selve syndebukk-mekanismen er tildekket og ukjent for dem som gjennom slik voldelighet skaper samfunnsmessig solidaritet«, skriver Kjell Madsen i sin framställning av Girards teori.<sup>129</sup> Offret blir både utstött som syndabock och upphöjd som själva fredsskaparen. Offret är upphovet både till myten (vars uppgift det är att dölja sanningen – att offret är oskyldigt) och till det heliga, sakrala.

Hos Girard blir kristendomen en överlägsen religion – eftersom den uppenbarar sanningen som myten döljer, offrets oskuld.

Åpenbaringen i Det nye testamente er ifølge Girard den definitive avsløring av kulturens sataniske, offer-baserte voldsverden. Jesus Kristus forkynner, og er selv det frembrytende gudsriket, hans «far i himmelen» er kjærlighetens gud, som ikke bare klarer seg uten ethvert offer, men er motprinsippet til alle guder som ønsker offerhandlinger.<sup>130</sup>

I not 89, en av fotnoterna som utgör romanen och där Solstad reflekterar över sin egen »outgrävda« roman, skriver han att »alt avhenger av sønneofferet«. Om Armand än försöker skaka av sig sin skam genom att intala sig offrets nödvändighet, är det likafullt

---

<sup>129</sup> Kjell Madsen, *Flammen og hjulet. Et essay om indisk filosofi*, Aschehoug 1995, s. 57.

<sup>130</sup> *Ibid.*, s. 63–64.

något som inte stämmer; för här är det inte tal om någon kärlekens gud som befäller Abraham att offra sin son, varefter han belönar lydigheten genom att i sista stund förklara sig nöjd med en ställföreträdande bagge. Nej, Armands far är inte i himmelen. Som Solstad skriver: »Gud = USA. Gud = USA. Det betyr at Armand godtar USAs dominans. (Og det har han vel allerede gjort i mine fotnoter?)« Girards syndabock har en del drag gemensamt med Agambens *homo sacer*. Men det finns en fundamental skillnad: den utstötta eller bannlyste hos Agamben kännetecknas just av att han inte kan offras, bara dödas. Are blir blind hos Solstad, han offerar sina ögon – men för vad? Den »fred« som Are eventuellt skulle bidra till är inget annat än en perverterad världsordning. Armand ursäktar sig med att han är »insydd i makten«, men om någon verkligen är insydd, påpekar Hagerup, så är det sonen. Han är, med referens till en dikt av Kjell Heggelund, »sydd inn i mørket«.

Om kristendomen hos Girard representerar ett slags eskatologisk »lösning« på våldets problem, finns det ett annat problem med denna lösning som han inte berör, och det är själva ställföreträdandet. En av insikterna i Enquists *Kapten Nemos bibliotek* är att medan man inte måste göra sig förtjänt av nåden måste man kanske göra sig förtjänt av döden. Och liksom inget ställföreträdande är möjligt när det gäller vår egen död, är kanske heller inget ställföreträdande möjligt när det gäller vårt eget liv. »Återuppstå, det kan man ju bara själv, och i detta jordelivet. Det var väl det jag förstod till sist«,<sup>131</sup> skriver Enquist, och tankarna går till Patti Smiths vers *Jesus died for somebody's sins but not mine*.

I ljuset av dessa reflektioner kan fotnot 64 gärna citeras i sin helhet:

Visjonen om et Univers uten liv. Endeløst, taust – som en vakker tan-

---

<sup>131</sup> Per Olov Enquist, *Kapten Nemos bibliotek*, Norstedts 1991, s. 249.

ke. Guds tanke, som en kontrast till Verdenshistorien. Og som en kontrast, selvfølgelig, til den kloden hvor det er liv – og hvor Gud i følge vår religion har sendt sin Sønn, den enbårne, for å bli korsfestet, som frelse, som soning, for våre synder. Hvor er Armand nå? Han er ikke å se. Heller ikke her i sitt livs fotnoter. (s. 174)

Armand väljer alltid de till synes bekvämaste lösningarna, han »blir på sin post«. Men till vilket pris? Man kan misstänka att det är *sig själv* han har offrat – för att kunna leva ett bekvämt, men komprometterat liv. Den plågade Armand som, när den amerikanska ambassadören med grishuvudet så befaller, lydigt men skamsat går först ut genom dörren. Vem är det då som förblir på sin post – annat än döpojken? Ingen?

Som Madsen påpekar i sin framställning av Girard är det mimetiska begäret både socialt och asocialt.

Det begjærte objektet er jo ikke attråverdig fordi det tilfredsstillter et naturgitt behov, derimot på grunn av den andres interesse; altså uatskillelig fra prestisje og sosialt hierarki. Overflod av goder hjelper ikke, for poenget er nettopp at enhver ønsker akkurat det den (mer vellykte) andre klarer å skaffe seg, det som gir status.<sup>132</sup>

Hos människan saknas naturliga instinkter för livsräddande rangordning, och den mimetiska krisen kommer därför obönhörligt att utlösas i våld, skriver Madsen. »Lösningen« är alltså offret, och på det konstitueras samhällets fred, ordning, dess hierarkier.

Men offret måste täckas över – och vad är väl det mest effektivt övertäckande smörjmedlet i vår kultur, vår begreppsordning, ja vår postkoloniala världsordning, tänker jag, om inte *pengarna*. Ställ-

---

<sup>132</sup> Ibid., s. 56.

företräddandets princip finns inkarnerad i detta symboliska ting, pengar (som mindre och mindre blir ett ting), och som ju i sig självt ingenting är värt, men som likväl är den kapitalistiska kulturens viktigaste värdesättningsform. I cirkulationen av pengar, eller intresseekonomin, lever Girards mimetiska begär vidare vid full vigör, skulle man kunna säga.

Armand V. saknar inte pengar, han har råd att vara generös. Bl a betalar han sonens logi i Oslo. Sonens hyresrumsvärdinna är emellertid av den gamla sorten – här överförs inte pengar från konto till konto med hjälp av ett tangenttryck. Varje månad måste därför Armand V. infinna sig i egen person och ge hyrestanten summan i handen. Solstad gör mycket av Armand V:s månatliga besök hos hyresvärdinnan, och själva transaktionerna får något rituellt över sig. Värdinnan har en räkenskapsbok där hon håller nogga reda på betalningarna.

Även när sonen inte använder hyresrummet insisterar Armand V. på att behålla kontraktet – i hans kringflackande tillvaro som ambassadör är det som om de månatliga transaktionerna blir hans enda fasta punkt, istället för ett hem. Men i vilken betydelse: hem? Mot slutet av romanen, när Armand bekläder ambassadörsposten i London, »kronan på verket« (alltså karriärverket), där också den blinde sonen bor och får behandling, befinner han sig vid ett tillfälle i Oslo. Här har han inte längre någon egen lägenhet – och han får då infallet att han ju fortfarande betalar för sonens hyresrum och således har *rätt* att övernatta där, i sonens ställe. Det framställs emellertid som ett tjuvlån – han smiter in i sonens hyresrum, och mötet med hyresvärdinnan dagen efter – när han har slagit sig ner i köket tillsammans med den andre hyresgästen, studenten – blir pinsamt. Samtidigt utgör det en burlesk upprepning av den förnedrande urscenen med den knäböjande sonen, nu med hyresvärdinnan, den gamla häxan, i den maktfullkomligt avvisande

*femme fatale*-ens ställe, där hon glor »oldingaktig og intenst på Norges ambassadør i London« (s. 237). Armand bryter upp, och väntar sig att änkan ska ropa honom tillbaka. »At han skyldte henne mer penger. At sønnen ikke hadde gjort opp for seg for et eller annet.« När han öppnar dörren ut faller änkans dom:

- Ja, du har jo rett til det, sa enka så. Jeg kan jo ikke nekte deg det.
- Hva da? - Å overnatte her. Men jeg skal sende deg et brev hvor jeg sier opp leiekontrakten i det den tid du har betalt for, utløper. (s. 237)

Detta är romanens avslutningsord. Också *Armand V.* är en roman som har ett svart hål i sig, skulle man med Solstads egna ord kunna säga, ett hål som är universellt i sin svärta.



# Han där nere, och jag där uppe

## *Postkolonial skam*

Dhaka, Bangladesh, 2002. Sitter på en plaststol bredvid Hildegunn på en poesifestival med hundratals deltagare. Jag förstår inte väldigt mycket bangla, men sitter rak i ryggen korrekt klädd i sari på plaststolen och är intresserad av poesi; lyssnar vördnadsfullt till den ene reciterande poeten efter den andre. Poesi-bangla är en aristokratisk hög-bangla med många sanskritord, poesin är innerlig och längtansfull, men också nationalistisk och agiterande, poesin var en inte obetydlig samlande faktor i bangladeshiernas frihetskamp 1971. Varje bengal kan recitera långa dikter av Tagore och Nazrul Islam utantill. Den uppläsande poeten börjar lågmält, långsamt, tonläget stiger och rytmen accelererar mot ett patosfullt klimax, innan han återvänder till det lågmälda, försiktigt skälvanande. Försöker vända mig bort från videokamerorna som tycks vara riktade mot mig och Hildegunn, inte mot podiet, samtidigt som jag inte slutar att se intresserad ut.

På vägen till hotellet häktar sig något fast i mitt ben, jag försöker ruska mig loss, tittar ner, och blir förskräckt över att det är en människa utan ben som har slagit armarna om mina ben. Han vädjar med teatraliskt utstuderad tiggargäststämning, en klagande, professionellt förorättad röst, jag blir arg, släpp, ropar jag, och skakar honom

rodnande av mig. Åter på hotellet säger de att ni är på tv, titta titta, ni är på tv. Inne på det billiga hotellrummet lägger jag mig på sängen och stoppar öronproppar i öronen, och fram med suset i örongångarna stiger också diktarhövdingen Øverlands förmanande stämma, *du skal ikke tåle så inderlig vel den urett som ikke rammer deg selv.*

Hildegunn har gått bort och öppnat dörren, det är kvinnan och tonårsdottern från grannrummet som har knackat på, de som var inne här igår med glasarmband medan Hildegunn, som kan mera bangla än jag, var ute. Jag kunde bara ta emot, nicka och le och säga det lilla jag kunde säga. Nu kommer de in i rummet igen, ser förväntansfullt på mig. Kvinnan börjar tala, de vill till England, de vill ha pass, de vill att vi ska hjälpa dem. Vi kan inte hjälpa dem, men de vill inte gå. Vi är skyldiga dem något. När jag senare visar papperspåsen med armbanden för Hildegunn tar hon den resolut och går till grannrummet, knackar på, ger armbanden tillbaka. Nej tack, vi vill inte ha dem, säger hon, nej, ta dem, vi vill inte ha dem. De duttas fram och tillbaka mellan kvinnan och Hildegunn en stund, ända tills papperspåsen rämnar och glasarmband i strålände färger väller glittrande ut över golvet. Jag lägger mig på knä och plockar halva och hela armband, känner tonårsflickans blick på mig, vill bara gråta.

\*

I slutet av Dag Solstads *Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkelsen som har hjemsoekt vårt land* har den revolutionäre historieläraren – i staden gärna kallad »Larviks Pol Pot«, av sig själv ibland kallad »arbetarklassens apa« – just fått sig föredragen en förkrossande historielektion av sin tidigare elev Werner Ludal. Han har uppsökt Ludal för att få en förklaring på varför



denne har lämnat deras parti АКР (m-l) och blivit socialdemokrat.

Werner Ludal har, i korthet sagt, vidkänt sig »en värld utanför« det marxist-leninistiska sekt-universum, och från den världen betraktat är det uppenbart att överallt där ett kommunistiskt parti haft möjlighet att förverkliga sitt program har det fört till samma sak, förtryck och ett stenhårt privilegiesamhälle.

Gymnasielärare Pedersen måste förklara sig i långa stycken enig. Ändå, det vill han hålla fast vid, har »dette forpulte АКР (m-l)« under tio år tillåtit honom att spränga sig ut ur något: »[...] de begrensninger som det å måtte oppfatte verden innafra og innafor Det Imperialistiske Verdenssystemet setter for tanker og følelser.« Han har inrättat sig en imaginär plats i världen, och detta har, säger han, räddat hans förstånd. Ty därmed har han »greidd å dementere det alle så: At jeg var en hvit mann.«<sup>133</sup> Han har lyckats hålla skammen på avstånd. *Ten years of magical thinking*. Og detta uppfyller honom, säger han, med ett inre jubel.

\*

1963 deltog Tomas Tranströmer i en afrikansk författarkongress som arrangerats i Stockholm, och i ett brev till Robert Bly skriver han resignerat om sina svenska kolleger: »They confessed their sins (for belonging to the colonial race, for being Swedes etc.) på ett aggressivt sätt som gjorde afrikanerna förbluffade och hindrade en naturlig kontakt.«<sup>134</sup> Espen Stueland skriver i en artikel för *Vinduet* (4/2011) att Tranströmer här pregnant fångar in »den hvite europe-

---

<sup>133</sup> Dag Solstad, *Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkel-sen som har hjemsøkt vårt land*, Forlaget Oktober 1982, s. 280.

<sup>134</sup> Tomas Tranströmer og Robert Bly, *Air Mail, brev 1964-1990*, Albert Bonniers Förlag 2001, s. 80.

iske, venstreradikale mannens skam som slår ut som ressentiment (hevngjerrighet) överfor de som ikke har inntatt de rette standpunktene. Disse stemningene gjorde ham til et mål for de venstre-radikales kritikk.«<sup>135</sup>

Tranströmers oppgivenesshet handlar nog om något annat än ett behov av att rentvå Europa eller bagatellisera etterverkningarna av kolonialt våld. När han påpekar hur hans kollegers bekännelser förhindrade »en naturlig kontakt«, är han inne på ett centralt moment i skammens fenomenologi: det solipsistiskt självreflexiva. Varför opplevde eksempelvis Simone de Beauvoir Algerietkriget som en »personlig tragedi«? Inte så mycket på grund av lidandets karakter och omfattning som på grund av det plågsamma i att ofrivilligt befinna sig på »fel sida« i konflikten. Man kan få intrycket att det värsta med detta krig är hennes påtvungna delaktighet, att hon är komprometterad, att det inte finns något sätt att rentvå sig – annat än genom att bekänna, högljutt, sin syndiga natur?

I artikeln »Shame and the temporality of social life« legger Lisa Guenther vikt vid at skammen inte nødvendigvis er handlingsförlamande: »skammens politiska potential ligger i möjligheten at investera denna personliga affekt i solidaritet och kollektivt ansvar«.<sup>136</sup> I Beauvoirs fall resulterade det i ett konkret engagemang for at få en algerisk politisk fange fri, i samarbeide med den tunisiskfödda advokaten Gisèle Hamili. Beauvoirs politiske engagemang var förvisso inte fritt från ambivalens; som Guenther skriver anklagade Hamili senere Beauvoir for at ha anvendt fallet Boupacha »som ett sätt at lindre sine egne känslor av kolonial skam, utan at

---

<sup>135</sup> Espen Stueland, »Hvordan er det å være menneske, kan vi spørre«, *Vinduet*, 4/2011, s. 57.

<sup>136</sup> Lisa Guenther, »Shame and the temporality of social life«, Springer Science+Business Media B.V. 2011, s. 14.

inträda i något genuint förhållande till varken henne eller Bou-pacha«.<sup>137</sup>

\*

Rom, 2008. Jag är där för att ta bilder till en kulturhistorisk coffee table-bok om staden, det är ett ärofullt uppdrag. Sitter på ett kafé första kvällen, smuttar på rödvinet, rakt fram utanför fönstret en av dessa ros försäljare, det är något bekant över honom, jag tittar för länge på honom, han kommer in – men kommer genast i klammeri med personalen (jag hör på brytningen att han kommer från Bangladesh), de jagar ut honom, han får inte sälja sina rosor här inne, han ställer sig utanför fönstret igen, rakt framför mig, knackar på rutan, vill inte ge sig av, jag tittar bort, rödvinet smakar beskt. De har ju varit här länge, gästarbetarna från Bangladesh, utan uppehållstillstånd, utan papper på att de har rätt att vara här. De är här av nöd, jag vet ju det, de bor tätt ihop i små rum, svärmar omkring i turistfällorna med sin kitsch, sitt dumma krimskrams, som de måste försöka få sålt, det mesta går hur som helst till melanhänderna, lite kan de kanske skicka hem till familjen.

\*

1993 sa Dag Solstad i en intervju gjord av Alf van der Hagen: »I dag lever vi på verdens solside i en grad vi ikke orker å se i øynene. Hver dag dør det faktisk folk i tusentall, for at vi skal ha et behagelig liv. [...] Men jeg har aldri greid å skrive direkte om dette. Hvorfor vet jeg ikke. Men for meg er dette en forutsetning.«<sup>138</sup> I *Armand*

---

<sup>137</sup> Ibid.

<sup>138</sup> Alf van der Hagen, *Dialoger*, Forlaget Oktober 1993, s. 189.

V. *Fotnoter til en uutgravd roman*, fotnot 83 E, heter det:

Det hele begynte i Venezia. En somalier utenfor Londra Palace. Det var sen kveld, og somalieren var i ferd med å pakke sammen varene sine, vesker, slike som alle de andre somalierne i Venezia solgte, og han her utenfor Londra Palace. Jeg bodde på Londra Palace, og hadde hele dagen lagt merke til denne somalieren. Nå sto jeg i det åpne vinduet på mitt hotellrom, og stirret ned på plassen som vendte ut mot Lagunen der somalieren var i ferd med å pakke sammen veskene sine. Han hadde stått på den samme plassen hele dagen, og jeg lurte på hvor mye han greide å sope inn i løpet av en dag, og hvor mye han eventuelt ville få beholde av dette. Plutselig vendte han hodet og kastet blikket opp mot mitt hotellvindu og så på meg. Han hadde muligens merket at jeg hadde iakttatt ham, og han sto nå og strakte hals og stirret opp mot meg. Han satte i med å le. Hans ansikt var kølsvart, hans øyne hvite, og hans leende tunge lyserød. Og jeg sto der. I vinduet på mitt rom på Londra Palace og ble iakttatt av ham som jeg selv iakttok. Den leende somalieren der nede, og jeg der oppe, i det åpne vinduet på hotell Londra Palace. Han virket ikke truende på meg, han var en leende somalier i Venezia, en overlevende. Som lo mot herren i vinduet på hotell Londra Palace. Men noe var truende, med oss, og der og da fikk jeg en romanidé [ ... ] (s. 192–193)

Solstads romanidé försvann genast, förstår vi av nästa fotnot, den visade sig bara i en glimt och var sen borta igen, men den måste på ett eller annat vis ha handlat om hans »tilhörighet til det imperialistiske system« (s. 195). I en artikel om *Armand V.* tolkar Elisabeth Oxfeldt scenen med somaliern som en påminnelse om Västerlandets »besudlede forhold til den ikke-vestlige verden«.<sup>139</sup> Oxfeldt

---

<sup>139</sup> Elisabeth Oxfeldt, »Roman og nation i Dag Solstads *Armand V.*«, *Edda*, 2/2008, s. 155.

hävdar att *Armand V.* inte bara tematiserar senmoderna skuld- och skamkänslor, utan också den traditionella romanen och dess misslyckade förmåga att framställa den senmoderna världen.

\*

I boken *Lukten av savn* (2005) med texter av Gunnar Kopperud och fotografier av Rune Eraker finns en text med titeln »Tilbake til mørkets hjerte«. Kopperud skriver om de döda kroppar som flyter i floden, en outhärdlig likstank och rövarband som hugger ner allt i sin väg. »Helt, helt svart«, skriver han.<sup>140</sup> Han berättar att han nog kunde förklara och förstå en hel del även när det gällde folkmordet i Rwanda, bara inte detta: det sätt de mördade på.

Han berättar att han delar sina själskval med fotografvännen Sebastião Salgado:

Vi har det på samme måte; urolige for å miste troen, urolige over å miste den. Vi er oppdratt til å tro at mennesket er godt og verden går framover, stemmer det?

På den annen side: Er alle afrikanske blodbad vestlige lands ansvar?<sup>141</sup>

Två månader efter att han varit i Rwanda har tutsierna »vunnit kriget«, och Kopperud besöker ett flyktingläger med hutuer där det har brutit ut kolera: »Jeg går rundt i leiren og har problemer med å holde følelsene mine fra hverandre, jeg ser at dette er lidelse i nes-

---

<sup>140</sup> Gunnar Kopperud och Rune Eraker, *Lukten av savn*, Wigestrand Forlag 2005, s. 129.

<sup>141</sup> *Ibid.*, s. 131.

ten bunnlöst omfang, og vet samtidig at masseorderne er i leiren; ikke én, ikke hundre, men titusener.«<sup>142</sup>

\*

Jag ser på Rune Erakers bilder, och tänker i ungefär denna ordningsföljd: Snygga bilder. Därefter: Är de inte lite för stiliga, liksom formaterade? Men vad består formateringen av? Såvitt jag kan se använder Eraker oftast vidvinkel, som ger en stor informationsyta. Bilderna blir dynamiska genom att han gärna spelar med förgrund och bakgrund – han går ofta tätt inpå sitt närmaste motiv, som kan vara ett ansikte, och han kan låta ansiktet genomskäras av bildramen, medan det därbakom utspelar sig större scener. I väldigt många av bilderna håller han också kameran lite snett, så att horisontlinjen lutar. Det gör att alla de vertikala linjerna som vi annars aldrig lägger märke till, för att vi alltid ser dem, ja, just rakt upp och ner, faller oss i ögonen som parallella former. Även det att bilderna är svartvita bidrar till en viss stilisering. Allt detta kan betraktas som ett slags esteticering; en finare benämning skulle vara *stil* eller *blick*.

Men varför skulle det vara ett problem att Eraker har en stil och en blick, att han visar formkänsla? Är det för att han tar dokumentära bilder i områden med krig, katastrofer och stort lidande? Som Susan Sontag anmärker i boken *Att se andras lidande* (2003) är detta ett av de anmärkningsvärda missförstånden om vad fotografier får eller inte får göra – att fotografier som avbildar lidande inte ska vara vackra.<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> Ibid., s. 130.

<sup>143</sup> Susan Sontag, *Att se andras lidande*, översättning Caj Lundgren, Brombergs Bokförlag 2004, s. 82.

Trots fotografens styrning har fotografiet en denotativ kraft som innebär att det kan utvisa mer (eller mindre) än vad fotografen är medveten om. Exempelvis: till en serie bilder från ett fängelse i Rwanda, där fem tusen hutuer misstänkta för att ha deltagit i folkmordet på tutsier och moderata hutuer 1994 hade placerats, heter det i bildtexten att »fångarna står och stirrar aggressivt«. <sup>144</sup> Men när jag ser på bilden innan jag har läst texten är inte min första tanke att de stirrar aggressivt – snarare mimiklöst. Jag lägger märke till att det ena ögat hos den som befinner sig längst fram i bildytan är deformerat, kanske ger det ansiktet ett lite oroväckande eller hotfullt uttryck, men aggressivt?

Å andra sidan: att ett fotografi berör när det mobiliserar en känd lidandehistoria hos betraktaren gör det inte nödvändigtvis falskt. Erakers fotografi av ett föräldrapar som begraver sitt döda barn – tillsammans med bildtextens upplysning – berör. Både sentimentalt – ett slags *Stabat Mater*-motiv – och hårt. Ty oavsett vilka grepp det använder sig av är det som fotografi ett vittnesbörd om något konkret och faktiskt: dessa människor var där, de upplevde detta.

\*

Susan Sontag:

Den som blir evigt överraskad av att ondskan finns, den som fortsätter att känna sig desillusionerad (eller rent av skeptisk) när han ställs inför bevis för vad människor är i stånd att utsätta andra människor för i form av gräsligt handgripliga grymheter, har inte uppnått en moralisk eller psykologisk vuxenålder. <sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> *Lukten av savn*, s. 140, bildtext s. 166.

<sup>145</sup> *Att se andras lidande*, s. 120.

Ondskan är lika lite abstrakt som godheten när den drabbar: vi ser den, eller läser in den, i människors ansikten. Svårare är det att se sig själv i ansiktet som grimaserar ondskefullt.

Måste man ha en idealiserande människosyn för att andra människors lidande ska kunna mobilisera till handling och omsorg? Vad om man inser att godheten i ren form inte finns hos människan?

\*

Hildegunn var i Dhaka för att hon skulle samla empiri från en flickskola till en PhD i lingvistik. Självtördrev jag dessa förmiddagar som turist. Vandrade vid ett tillfälle omkring på den engelska fästningen Lalbagh Fort, anständigt klädd i salwar kamiz, med en oorna noggrant draperad över axlarna – det är möjligt att jag till och med hade svept den över huvudet. En ung man kom bort till mig och stack några kort upp i ansiktet på mig. Det rörde sig om bilder av lättklädda, yppigt poserande, vithyade kvinnor. Jag kände ett skamset förakt: Förakt för dessa billiga damer som med sömniga blickar utlämnade sina kroppar till en nedrig och blank, reproducerande begärsindustri, förakt för den unge mannen som tog till sig, avnjöt och använde detta slags bilder, men kanske mest av allt förvirring över hans bristande förmåga – trots mina ansträngningar att klä mig korrekt – att se skillnad på mig och och kvinnorna på bilderna: hans förväntansfulla, utmanande blick när han visade mig bilderna.

Anledningen att jag uppsökte Lalbagh Fort för andra gången var att jag en vecka tidigare hade tagit bilder av några gatubarn som höll till där – när de såg mig med kamera trugade de mig att ta bilderna och poserade med något som kunde påminna om lycka, och jag tänkte att jag ville ge dem bilderna och insisterade på att de



skulle möta mig på samma plats om exakt en vecka, jag pekade på klockan. När jag var där med de framkallade bilderna, och de inte dök upp, kom jag i samtal med en äldre man som skötte blomsterplanteringarna där; jag frågade efter barnen, nämnde överenskommelsen, och han förklarade för mig: De håller inte reda på dagar och veckor dessa barn, de är analfabeter, de lever från timme till timme, från dag till dag: vad trodde du? Och dessutom: de har inte lov att drälla omkring på det här stället.

Åter i Norge visade jag bilderna för Hildegunns bangladeshiske vän, som var på besök från London där han var student. Han ogillade bilderna. När jag frågade varför svarade han att han var trött på västliga framställningar av hans land som bara visade fram fattigfolk, gatubarn. Det var så stereotyp. Varför inte hellre ta bilder av välmående människor i fina kläder, på picknick i den vidsträckta parkanläggningen som byggts upp kring frigörelsemonumentet (som hyllar de intellektuella nationalisterna som dödades av pakistanska soldater under befrielsekriget 1971)?

Vem får framställa vem för vem? Och är det möjligt att framställa något som helst utan att röja ideologiska avsikter eller önsketänkande?

\*

Det skulle dröja länge efter grundaren och missionären Lars Olsen Skrefsruds död 1910 innan santalkyrkan blev självständig. I ett brev till Santalmisjonens ordförande 1942 skrev missionären Erling Østergaard:

– Vi nekter å innrømme at de (våre kristne) er i stand til å administrere deres egne saker. Vi betrakter dem som barn, som selv om de er blitt voksne, ikke er i stand til å «sette opp sin egen husholdning» og

ta ansvar. Vi elsker å spille den type «far og mor» som gir de fortjenstfulle barna det de trenger. Når de etter 75 års misjonsarbeid ikke har ledere som kan ta ansvar for deres eget arbeid, når vil de da kunne gjøre det? De vil bli slike ledere når de blir gitt ansvar og stillinger som de må fylle. Når de får ansvar vil de utvikle seg til ledere.<sup>146</sup>

I dette brev finner vi ett tidigt frö till den strategi som i senare utvecklingsteori kallas »empowerment«, men också till den kommunikativa modalitet som Marianne Gullestad i sin analys av missionspropagandans legitimeringsideologier kallar *partnerskap*. Likafullt bekräftar citatet en genomgående paternalistisk tendens i missionens hållning till de lokala medarbetarna. De, alltså »våra« kristna, måste ges ansvar, så att de kan »utveckla sig till ledare«, heter det hos Østergaard. Samtidigt finns här en ganska klarsynt självkritik i den ironiskt tillspetsade formuleringen av konstruktionen godhjärtade givare och värdiga mottagare: »Vi älskar att spela (min kursivering) det slags 'far och mor' som ger de förtjänstfulla barnen det de behöver.«

Det är partnerskapsideologin som har gjort Gullestads egen bok *Misjonsbilder* möjlig: Det Norske Misjonsselskap har lagt ner ett stort arbete på att samla och ordna ett arkiv av bilder från Nord-Kamerun som har återförts till ursprungslandet, så att de där kan utgöra material till ett slags lokalt »familjealbum«. I sin analys av urvalskriterierna och kategoriseringsarbetet visar Gullestad att ett kolonialt hierarkiskt tänkande ändå förs vidare, om än mera subtilt: »Underforstått har et ikke-erkjent transkulturelt mannlig perspektiv influert utvalget av fotografiene.« De som framställs som missionärernas lokala »partners« är män som har internaliserat

---

<sup>146</sup> I brev till J. Gausdal, 9/8 1942. Citerat i Olav Hodne, *Santalmisjonens historie, bind III*, Santalmisjonens Forlag 1992, s. 470.

västliga värden. Följaktligen menar Gullestad att koloniala dikotomier »nå også reaktualiseres og bekreftes på nytt av afrikanerne selv, innenfor den nye kommunikative modaliteten som fokuserer på partnerskap«. <sup>147</sup> För att säga det mera brutalt: först när de infödda har blivit ordentligt uppfostrade i kristendom och europeiskt levnads- och tänkesätt kan missionärerna förhålla sig till dem som »likvärdiga« partners.

\*

Gullestad avser inte först och främst att använda missionsbilderna som information om hur kamerunare lever, snarare vill hon med hjälp av bildanalyser hålla fast själva blicken som ser – eller visa hur blicken är reglerad av, och skapar, olika »diskurser« som pater-  
nalism och godhetsordningar. När Gullestad hävdar att missions-  
bilderna reproducerar kolonialtidens asymmetriska relationer lägger hon särskild vikt vid hur bilderna har lagt grunden för ideologier och praktiker knutna till utvecklingsbegreppet, som hon kallar »globaliseringens milde ansikt som demper og indirekte legitimerer den økonomiske nyliberalismens harde realiteter«. <sup>148</sup> Gullestad hävdar alltså att missionspublikationerna indirekt har lärt européerna att bortse från de negativa verkningarna av kapitalism och en orättfärdig världsordning.

Nyliberalismens hårda realiteter har nått ända in i det som var Gullestads eget ämnesområde, socialantropologin – åtminstone om man ska tro Universitetet i Oslo. I enlighet med den så kallade »kvalitetsreformen« måste ämnena konkurrera om studenterna för

---

<sup>147</sup> Marianne Gullestad, *Misjonsbilder. Bidrag til norsk selvforståelse*, Universitetsforlaget 2007, s. 223.

<sup>148</sup> *Ibid.*, s. 25.

att finansiera sin verksamhet, följaktligen framställs socialantropologin i reklamjargong som speciellt attraktiv på arbetsmarknaden; socialantropologi ter sig ypperligt väl ägnad att forma moderna, flexibla aktörer i ett näringsliv präglad av globalisering och snabba omställningar:

I en verden hvor kommunikasjon mellom mennesker internasjonali-  
seres, blir kunnskap om kulturforståelse stadig viktigere. Det stilles  
stadig større krav til kulturforståelse, for eksempel ved forhandlinger  
og under omstillings- og endringsprosesser. Med vår antropologiske  
ekspertise kan vi tilby den nødvendige kompetansen.

Feltarbeidet som arbeidsform krever utholdenhet og pågåenhet  
samt sosial tilpasningsevne. Sosialantropologen jobber blant annet  
innenfor bransjer og sektorer hvor behovet for land- eller kultur-  
kunnskap er stort. Eksempler på bedrifter som har benyttet seg av  
antropologer er Norsk Hydro, Norsk utenrikspolitisk institutt (NUPI),  
Sparebanken NOR og Andersen Consulting.<sup>149</sup>

\*

Pål Norheims lilla essäistiska bok *Z* (2005) handlar om hans åter-  
vändande i vuxen ålder till Etiopien, där han tillbringade sina barn-  
doms- och ungdomsår. I Norsk Luthersk Misjonssambands gäst-  
hus i Addis Abeba läser han en bok som han finner i gästhusets  
urval av uppbygglig litteratur: professor Beyerhaus föredrag om  
missionsbefallningen och de yttersta tiderna. Att Norheim själv  
som barn befann sig »på innsiden av misjonens idé«<sup>150</sup> yttrade sig

---

<sup>149</sup> Citerad i Cappelen's nätresurs *Socius for videregående skole*: <http://eilert.cappelen.no/del1/kap1/kildeoppgaver/kildeoppgave.html?id=16>, nedladdad 1/8 2009.

<sup>150</sup> Pål Norheim, *Z*, Gasspedal 2005, s. 32.

exempelvis så att han brukade spekulera kring hur det eskatologiska härlighetsriket borde kunna påskyndas – i enlighet med läran om att en enda omvänd från varje folkslag skulle vara tillräckligt för att de yttersta dagarna skulle bli verklighet. Själv tror jag mig minnas att det hade sagts mig att härlighetsriket skulle infalla den dag då alla judar erkände Kristus som Messias. Därför grubblade jag över varför mina föräldrar kastade bort sin tid i Bangladesh – rentav bland khasier som redan hade omvänts av walesiska missionärer. Varför for de inte till Israel för att omvända judar istället? Jag kan nog säga som Norheim att jag idag befinner mig »på utsidan av missionens idé«. Men om man befinner sig på utsidan av en idé befinner man sig troligen samtidigt på insidan av en annan idé – med fötterna planterade i den blinda fläcken, så att säga.

Pål Norheim skriver också:

Et av det tyvende århundrets siste svermerier, utopien om «den globale landsby», lar seg neppe forstå ut fra fremskrittstanken, men kanskje ut fra misjonsbefalingen som tømt form? Oppgaven: å formidle til alle jordens folkeslag – ikke det glade budskap, men et hvilket som helst budskap.<sup>151</sup>

\*

Missionärernas frälsningsgärning utfördes inom makt- och dominansförhållanden som i stort sett togs för givna, skriver Gullestad, och med sitt bokprojekt vill hon rubba på självklarheterna – göra bilder som förefaller naturliga lite mindre naturliga. Gullestad erbjuder en rad skarpsinniga och vidgande läsningar, men några gånger kan hennes strategi för underliggörande tippa över i en

---

<sup>151</sup> Ibid., s. 34.

reduktionistisk avslöjandestrategi där hon ständigt finner vad hon söker: en paternalistisk, infantiliserande tendens i missionärernas framställningar av nord-kamerunerna som patetiska och hjälp-behövande.

I några av sina konkreta läsningar av bilderna från Kamerun kan det verka som om Gullestad har en önskan om att uppväga missionärernas orätt. I sina försök på att rekonstruera vad som föranlett de fotografiska tillfällena – eller också avsaknaden av lämplig föranledning – blir hon ibland påfallande ivrig att demonstrera sin egen receptivitet för de fotografiska subjektens känslor – som ett slags kompensation för missionärernas motsvarande »brist på musikalitet«. Jag fäster mig särskilt vid hennes läsning av ett fotografi av en gammal kvinna vid namn Rundok, presenterad i missionspublikationen som »tidigare slav«. Gullestad anser sig kunna se att bilden blev tagen utan att hon var förberedd på det. Detta ser hon på fötternas position, klädernas anordning, den ena öppna handen och ansiktsuttrycket, som visar att hon är »alvorlig, bekymret, kanske også redd«.<sup>152</sup>

Undertexten hos Gullestad är att missionären som har tagit bilden har begått en respektlös handling, ett slags övergrepp, och att de som använder bilden i norska missionspublikationer i avsikt att demonstrera missionärernas godhet mot »gamla slavar« reproducerar övergreppet. Hon kommenterar också en bild med följande bildtext: »En tidigare slave, Geddal, er en av dem som bor på misjonens gamlehjem.«<sup>153</sup> Bilden visar en gammal man med »et vaktomt uttrykk«<sup>154</sup> enligt Gullestad (själv skulle jag ha avläst det som förhärdat, samt att pannan kanske är rynkad på grund av

---

<sup>152</sup> *Misjonsbilder*, s. 104.

<sup>153</sup> *Ibid.* s. 101.

<sup>154</sup> *Ibid.* s. 106.

solen), som sitter och flätar en korg. Gullestad påpekar att bildtexten visar att han inte blev fotograferad på grund av sina färdigheter och kunskaper – utan för att illustrera behovet av en missionsinstitution. På så vis demonstrerar Gullestad för egen del den aktning för lokala kunskapsformer som missionärerna saknade.

På ett ställe kommenterar Gullestad en annan bild av en kvinna vars ansiktsuttryck är »skeptiskt, men avslappnat«. Bildtexten uppger inte kvinnans namn (även det ett uttryck för bristande respekt), och Gullestad säger att hon först trodde det var en bild av Rundok, men att hon i Kamerun fick veta att det var en som hette Volaou. Själv tycker jag inte Volaou är särskilt lik Rundok, och jag funderar på vad det är som gör att Gullestad kan förväxla de två – samtidigt som hon alltså utifrån ansiktsuttrycken kan avläsa de finaste känslonyanser?

De goda intentionerna kan kanske dra iväg med oss lite till mans. Sannolikt delade Gullestad många av de värden som missionärerna hade med sig i bagaget. Individualism, lika värde och uppriktighet är kulturella normer som kännetecknar det socialdemokratiska Norge.

\*

Det ligger nära till hands att tänka att det skam-arv som Tranströmer problematiserar är verksamt också i *Armand V*. Och om man läser boken som ett politiskt utspel, kan man som Aage Borchgrevink anse att den står för »en higen etter å forenkle verdens sammensatte fenomener til de er håndterbare og kan brukes som stafasje i heltens solipsistiske iscenesettelse av sin opplevelse av å være politisk kastret og blottet for handlingsalternativer«. <sup>155</sup> Fokuset på

---

<sup>155</sup> Aage Borchgrevink, »Politisk rystende?«, 29 sept 2006, nedladdad från Morgenbladet.no.

USA (USA = Gud) blir då ett oidipalt uttryck för politisk umogenhet: »en slags hatefull koloniaktig binding til den imperiale patron«. När Alf van der Hagen i en intervju i Morgenbladet konfronterar Solstad själv med det som inte bara Borchgrevink, utan också dåvarande utrikesminister Jonas Gahr Støre i sin recension av boken uppfattar som resignation, säger han:

Jeg greier ikke å skrive resignert. Det vil si: Jeg greier det nok, men da ville jeg ikke vise det til noen. Jeg synes resignerte mennesker er stygge. Litterært sett, vel å merke. Men å ha et avklart forhold er noe helt annet. Det betyr at du ikke tror du skal bli verdensmester i høyde eller at du skal leve livet om igjen eller rette opp ...<sup>156</sup>

Solstad vidhåller också att även om han inte är ute efter att leverera någon politisk analys med fastlagda handlingsalternativ, är romanen politisk.

Vad beträffar författarens förhållande till USA svarar Solstad att »i motsetning til Armand V, som av politiske grunner er motstander av USA og vår binding til denne imperialistiske staten, er jeg antiamerikaner!« Med det menar han att han fullkomligt negliger amerikansk kultur och politik, och på så vis har ryggen fri: »Jeg har sluppet å late som om mitt egentlige hjemland er den nye verden der borte, og at målet med livet er å reise i åpen bil gjennom det amerikanske kontinent.«<sup>157</sup> (Alltså, om än med ett kort stegs reträtt: fortfarande inte vit man.)

Venedig-scenen med somaliern som skrattar mot herrn i hotellfönstret kan läsas som en karnevalesk scen där herre-slav-förhål-

---

<sup>156</sup> Alf van der Hagen & Dag Solstad, »Stadig opposisjon«, 13 oktober 2006, nedladdad från Morgenbladet.no.

<sup>157</sup> Ibid.



landen ställs på huvudet, som om den skrattande somaliern med sin emblematiskt röda tunga och sina vita tänder i det kolsvarta ansiktet pekar lång näsa åt herremannen: *you're not that important, you know*, och därmed i samma stund befriar honom från sitt ok, från den vite mannens börda – som kanske är förbunden med den första av de sju dödssynderna: *högmod*?

\*

Med sin tillitsfulla och erkännsamma hållning delar Tranströmer, om än med motsatt förtecken, den moderna misstankeshermeneutikens skepsis till den västliga frihetsfanatismen, skriver Stueland, som också påpekar att Tranströmers distans till det västliga kravet på konstant självrealiseringsberedskap gör att hans poesi uppfattas som relevant också för läsare utanför Västerlandet, »blant folk som ikke tillegger frihetsideologien så avgjørende betydning for praktisering av det gode liv«,<sup>158</sup>

Kanske kan man också säga att Tranströmer är välsignad med en ödmjukhet som inte är besläktad med det stora, skadade självets kuvade sätt att vara i världen – tvärtom liksom oberörd av den heroiska identitetskampen, fri från *förelisandets* tvång och tvånget till självrealisering.

Vi andra, invecklade i fåfångans spegelfäkterier, kan kanske hoppas på sporadiska lättnader, skratt. Som kan ge en upplevelse av det som Simon Critchley i sin läsning av Beckett kallar »en okoloniserbar icke-identitet«, genom en svaghetens syntax: »[...] och jag vill hävda, *contra* Adorno – att upplevelsen av skratt hos Beckett är en nod av icke-koloniserbar icke-identitet i livsvärlden.«<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> »Hvordan er det å være menneske, kan vi spørre«, s. 58.

<sup>159</sup> Simon Critchley, *Very Little, Almost Nothing*, Routledge 1997, s. 27–28.

I Alf van der Hagens intervju nämner Solstad högmodet, och då i förbindelse med ett historiemedvetande som är överfokuserat på samtiden. (Armand V.: »Det var da som bare faen. Her har vi fått en verdenshistorie hvor mitt eget liv inngår i intet mindre enn fire bind. Og enda er jeg ikke fylt 50 år. Hvor skal dette ende?«) I ett mera balanserat historieverk, spekulerar Armand, skulle inte Byzans falla förrän i tredje volymen från slutet. Varför är detta viktigt? frågar van der Hagen: »Er det for å forstå den andre, for å forstå at folk lever annerledes?« Solstad svarar att livet blir smått utan historiska linjer; förnedrande. »Og det fører til at man veldig fort kan oppnå en stor grad av hovmodighet.«<sup>160</sup>

I andra sammanhang har Solstad tagit till orda för skammen som en civiliserande faktor: vår genommedialiserade kultur är en skamlös kultur, har han hävdat, kanske kunde han också ha sagt: högmodig i sin historielöshet; eller också fången i sin egen upplåsta subjektivitet. Men den skamlösheten som Solstad inte vill ha – ingår inte den i en polariserad symbios med den uppdrivna skammen som är det hyperindividualiserade självetts sjukdom, den vite, europeiske, vänsterradikale mannens skam, som också kan slå ut som ressentiment?

Solstad anvisar i sin romankonst själv en flyktväg från skammen och skamlöshetens förkrympligande dynamik – och den går genom det karnevaleska perspektivskiftet, skrattet, som med sitt lössläppta *minns att du ska dö*, för ett ögonblick befriar den högmodige från sitt högmod.

---

<sup>160</sup> »Stadig opposisjon«, Morgenbladet.no.

# Ansikte överdraget med lera

## *Makt och synlighet*

Bara några månader gammal var min dotter när det inte längre var möjligt att fotografera henne utan att hon gjorde sig till, poserade. I en tillvaro där man i princip aldrig är skyddad mot kameraögat kan poserandet bli en existensform, och man kommer till slut att bli rädd att man överhuvud taget inte finns om inte kameran surrar och går.

Finns »jag«? Medan en utbredd uppfattning sedan Descartes tid har varit att anse självet vara något »självkänt« eller »givet«, ett slags sista instans som man kan finna om man vänder blicken inåt (men vad är det som vänder blicken inåt?), berättar vår tids filosofer för oss att självet är en historisk produkt, en konstruktion. En uppdaterad förståelse av självet ser det som en litterär *persona*. Sanning, mening och identitet är inte något som »uttrycks«, utan något som är immanent i det kommunikativa beteendet. Kanske är denna insikt i färd med att allmängöras i och med den nya mediala situationen som bidrar till att sudda ut skillnaden mellan privat och offentligt?

I dikten »Ensamhet« (*Klanger och spår*) skriver Tomas Tranströmer att det i andra delar av världen finns de som föds, lever och dör i en »ständig folkträngsel«.

Att alltid vara synlig – leva  
i en svärm av ögon –  
måste ge ett särskilt ansiktsuttryck.  
Ansikte överdraget med lera.<sup>161</sup>

Tranströmers behov av ensamhet, tio minuter morgon och kväll, tillhör förmodligen en historisk parentes, knuten till borgerlig kultur och familjestruktur. Medan distinktionen mellan privat och offentligt före denna parentes – och i andra delar av världen – inte är giltig, eftersom livet i de fallen i sådan grad utspelar sig i sociala samhandlingsrum som det inte är möjligt att dra sig undan, förefaller det mig som att utsuddandet av distinktionen i den nya mediala situationen långt mera hänvisar oss till ett asymmetriskt, icke-dialogiskt utlämnande till andras blickar. Detta är ett tillstånd som kanske i ännu högre grad träffas av Tranströmers bild: ansikte överdraget med lera.

\*

Ett smalt, blekt ansikte med asiatiska drag, som ser på dig lite från sidan med en outgrundlig, på samma gång uppfordrande och skeptisk blick. Ett par strimmor av det mörka håret rinner till synes vårdslöst ner framför örat och accentuerar hakans båge och en svag rodnad över det höga kindbenet. De fylliga, diskret fuktade läpparna är nätt och jämnt åtskilda, som en invitation eller ett löfte.

Antagligen önskade Audun Vinger, den nytilträdde redaktören för *Vinduet* 2008, vinna en och annan ny prenumerant med Mara Lees ansikte på den läckra, glansiga framsidan. Men hur kommer

---

<sup>161</sup> Från samlingen *Klanger och spår* (1966). Citerad från Tomas Tranströmer, *Dikter och prosa 1954–2004*, Albert Bonniers Förlag 2011, s. 157.

det sig att Mara Lee kunde ge sitt ansikte till *Vinduet* på detta vis, hon som tidigare hade utgett två diktsamlingar där hon medvetet motsatte sig »konsumerande« läsningar, dikterade av en »manlig« begärsstruktur, och som överhuvud taget har profilerat sig som en obarmhärtig kritiker av vår tids voyeurism? Det är svårt att bli kvitt uttrycket »trojansk häst«, som har använts om romanen *Ladies* (2007), en riktig *pageturner*.

I det nämnda tidskriftsnumrets intervju med författaren skriver Jenny Hval: »Mara Lee sitter som en skygge her i de usynlige linjene som går mellom min tekst og ditt, leserens, blick. Jeg kunne beskrevet henne her; men jeg gjør det ikke. Beskrivelser er også ansvar. Hvert adjektiv har en konsekvens.«<sup>162</sup> Och jag tänker: Adjektivet »asiatisk«, vad betyder nu det? Och vad betyder det att jag väljer att nämna att Lees läppar är diskret fuktade och nätt och jämnt åtskilda?

Den överjordiskt vackra Lea i *Ladies* vet att samma skönhet som reducerar henne till ett objekt för andras blickar och begär också ger henne manipulatorisk makt – och som en äkta karriärist använder hon denna makt för allt den är värd. Exempelvis när hon som student i Paris uppsöker och smickrar in sig hos konstprofessor Albany:

Lea förstod även följande: att antigen visar man upp sin skönhet som yta (omedelbar effekt, men är man egentligen ful därunder?) eller som djup (fördröjd effekt, men gud vad hon är vacker, *egentligen!*) Gissa vad Lea valde? Båda metoderna var konstruktioner inför betraktaren, och hon la inget värdeomdöme i det. Men självfallet valde hon att framställa sin skönhet som djup, som *essens*, vilket var rätt och

---

<sup>162</sup> Jenny Hval, »Å skrive bort skjønheten – et intervju med Mara Lee«, i *Vinduet* 1/2008, s. 42.

slätt nonsens. Men denna föreställning är så djupt rotad när det gäller utseende att till och med en professor i konst låter sig duperas.<sup>163</sup>

Navet som de äregiriga kvinnorna i Mara Lees roman – Mia, Lea och Laura – rör sig kring är fotografen Siri, med konstnärnamnet »Iris«. När Lea vill bli konstvetare och gallerist är det för att över-skrida objektrollen: »Hon skulle bli den som såg, den som värderade, bedömde, kommenterade.« (s. 134) På romanens nutidsplan är Lea 33 år och driver galleriet Albany i Stockholm. Mia och Lea förenas i ett gemensamt hat, närt av den förödmjukelse som kontakten med fotografen Siri/Iris har åsamkat dem. Första gången hon möter fotografen observerar Lea »att Iris regnbågshinnor i ett slag hade blivit alldeles mörka och trögflytande som beck« (s. 183). Lauras förhållande till Iris är mera komplext. Hennes äregirighet liknar svältkonstnärrens och yttrar sig som en idé om att kunna häva sig över den biologiska reproduktionens lagar: »Tro inte att jag kommer från det där otäcka snittet, det där mörka hålet« (s. 151). Samtidigt är det som om hon på masochistiskt vis tömmer sig in i ett annat mörkt hål: fotografen Siris blick.

Lea och Mia planerar en hämnd i form av en skenrättegång där så många som möjligt av Siris »offer« – modeller hon har tagit utlämnande bilder av – ska vittna mot henne. Denna ska utspela sig som en performance under öppnandet av Iris utställning på galleri Albany. Planen saboteras emellertid i sista ögonblicket av Laura, som bokstavligen förbränns för Siris skull. Och vad gör Siri? Hon fotograferar. En konstkritiker som senare ser fotot i en tidning kan spåra en tydlig allusion till Den heliga Teresas extas.

I intervjun med Jenny Hval säger Mara Lee: »Våldet är inskrivet

---

<sup>163</sup> Mara Lee, *Ladies*, Albert Bonniers Förlag 2007, s. 38. I det följande anges sidnummer inom parentes fortlöpande i texten.

överallt, i de flesta interaktioner, och jag skriver ut det våldet, pekar på att det finns ett problem.«<sup>164</sup> Som vi har sett underställs till och med extasen den opportunistiska, genomförvaltade kulturen i *Ladies*, i och med att lidelsen uppgår i performance, omsätts i konst.

Eller är det så att Lee menar att framvisandet av extasen representerar något »osmältbart« i konsten, som rättfärdigar den? I *Vinduet*-intervjun antyder hon att det finns beskrivningar av konstverk och narcissistiskt begär i romanen som knuffar läsaren ut ur fiktionen, som »inte går att konsumera som läsare«.<sup>165</sup> Detta insisterande på motstånd och det »icke-konsumerbara« förefaller vara Lees negativa estetik, hennes erbjudande av en flyktväg från en verklighet där alla mänskliga relationer genomsyras av makt och tvång.

\*

Elfriede Jelinek är en författare som tycks dela Lees beskrivning av det sociala: våldet är inskrivet överallt. Ömheten har magra villkor i Jelineks universum – om den kommer till synes är det i negerad form, som små snyftningar eller pip mellan de stränga raderna.

Huvudpersonen i *Pianolärlärinnan* (1983), Erika Kohut, är uppfostrad efter bonsai-konstens regler: »Detta rastersystem [notationen] har, i förening med hennes mor, snärjt in henne i ett outslitligt nät av föreskrifter, förordningar, av precisa påbud, som en rosig skinkrulle i en slaktares kötthake. Det ger säkerhet, och säkerhet föder rädsla för det osäkra.«<sup>166</sup> Modern har påtvingat Erika

---

<sup>164</sup> »Å skriv bort skjønnheten«, s. 42.

<sup>165</sup> Ibid., s. 39.

<sup>166</sup> Elfriede Jelinek, *Pianolärlärinnan*, översättning Margaretha Holmqvist, Bokförlaget Forum 2004, s. 171. I det följande anges sidnummer inom parentes förlöpande i texten.

hennes förkrympande överlevnadsstrategier och har på så sätt bundit henne till sig på demoniskt vis; det är tveksamt om Erika skulle ha kraft i benen att stå upprätt om kryckorna skulle tas ifrån henne.

När Erika en gång i månaden sitter på ett café, vet modern på vilket och kan ringa dit. Av denna rätt gör hon generöst bruk. En hemmagjord stomme av säkerhet och vana.

Tiden runt Erika blir långsamt gips. Den smular sig genast när modern slår till den med knytnäven. Erika sitter i sådana fall där med tidens ortopediska gipskragester om sin tunna hals till åtlöje för de andra och måste medge: jag måste gå hem nu. Hem. Erika är nästan alltid på hemväg när man möter henne ute i det fria. (s. 9–10)

Erikas identitet är stöpt i en form som gör det omöjligt att möta andra människor på ömsesidiga villkor. »Modern påvisar för Erika att hon, Erika, inte är en av många, utan en och en enda (s. 15). Absolutismen som ligger inbyggd i det identitetsformande Erika utsätts för (accentuerat i långa textpassager där Erikas namn är utbytt mot HON och HENNE) för med sig en purism, ett förakt och en rädsla för smitta som inte väcker goda associationer:

Smutsiga kroppar bildar en hartsartad skog runt omkring. Inte bara den kroppsliga smutsen, den grövsta sortens orenlighet som tränger ur armhålorna och skötena, den fina urinstanken hos gumman, nikotinet som strömmar ur ådrornas och porernas ledningsnät hos gubben, de oräkneliga näringsmängder av billigaste kvalitet som förgasas ur magarna, [...] som plågar HENNES luktsinne, HENNES smaklökar – nej, värst drabbas HON av att de huserar i varandra, skamlöst tar varandra i besittning. (s. 22–23)



Förakt för andra går ofta hand i hand med självförakt. Självplågeri och masochism kan i en mening förstås som en strategi – lägga sig platt innan man slås platt – inom en identitetsregim där det bara finns två positioner: den upphöjda eller den uttraderade. Erika känner inte till något annat språk för närmande än dominans och underordning: »förtroende är bra, men kontroll är ändå på sin plats« (s. 9), lyder en av moderns maximer.

Det är innanför en sådan horisont man kan läsa Erikas brev till eleven Klemmer, med detaljerade instruktioner om hur han ska plåga henne. Det tragiska är att Klemmer inte hör Erikas tysta bön om ömhet: »Erika tvingar Klemmer att läsa ett brev och bönfaller innerligt att han måtte sätta sig över innehållet i brevet när han lär känna det« (s. 191). Klemmer håller sig för god för att uppfylla lärarinnans önskningsar. Men ett misslyckat kärleksmöte i en städvrå, där han förödmjukas i sin mandom, föder ett raseri som bygger upp sig och gör att han till slut påtar sig sadistens roll – men inte på Erikas premisser, och därmed blir maktdemonstrationen suverän och förödmjukandet av Erika totalt. »Klemmer frågar dottern stilla och tonlöst triumferande, så föreställde du dig inte det här i början, va« (s. 237).

*Pianolärarynnan* kan läsas som ett maktkritiskt projekt där kulisserna är ett Österrike som aldrig har gjort upp på allvar med nazismen. Intimsfären administreras enligt en retorik som är oss bekant: Imperium, Lebensraum, förvaltande. De pengar Erika tjänar går till ett sparkonto som ska finansiera moderns utopi: en större och finare bostad. »Modern vill spara nu, för att kunna njuta i framtiden« (s. 8).

Medan kritiken av det traditionellt borgerliga – uppskjuten tillfredsställelse och uppblåst finkultur – kanske har mist en del av sin aktualitet, borde kritiken av nykapitalismens disciplineringsmekanismer fortfarande vara träffande: konkurrensmentalitet tillsam-

mans med en förbrukar- och underhållningskultur som lägger till rätta för riskminimering och voyeurism. Symptomatiskt: den viktigaste möbelen i Erikas och moderns hem är teveapparaten.

I Erikas universum finns det nästan inte mänskliga mötesplatser i nätverken av reducerande blickar, hänvisade till att värdera ytor. I det perspektivet kan man förstå Erikas dragning mot hård- och billighetsporr som ett behov av överskridande. Mjukporren erbjuder bara ytor överdragna med »garanterat smutsavstötande nylonhudar, syrafasta, trampsäkra, värmebeständiga« (s. 97). Likaså är det ett underskott på verklighet, en ensamhetens desperation, som motiverar Erikas självplågeri: »Gråtande klämmer Erika in sitt kött. Hon bringar sin kroppsyta ur balans. Hon bringar sin hud ur takt. [...] Hon jagar instrumenten mot och in i sin kropp. Hennes tårar strömmar nerför henne och hon är alldeles ensam« (s. 223–224).

\*

En man står framåtböjd framför ett nyckelhål i trygg förvisning om att han ser utan att bli sedd. Plötsligt hör han fotsteg bakom sig i korridoren, och denna oförutsedda och okontrollerbara förnimmelse av att exponeras för en annans blick skapar en omedelbar skamreaktion.<sup>167</sup> Detta är Sartres exempel på skammens verknings sätt (inte olikt Solstads gestaltningar av affekten). Den andres blick triangulerar existensens struktur, säger Sartre: *Jag skäms över mig inför den andre*.<sup>168</sup> Den andres blick hotar subjektets suveräna betraktande, dess frihet, genom att utifrån positionera subjektet i tid och rum – begränsar det, reducerar det. Skammen förvisar jaget

---

<sup>167</sup> Jean-Paul Sartre, *Varat och Intet*, i urval och med inledning av Dag Østerberg, översättning Richard Matz, Bokförlaget Korpen 1983, s. 157 ff.

<sup>168</sup> *Ibid.*, s. 209.

från den rena subjektivitetens paradiset, enligt Sartre.

Fast – paradiset? Det är i så fall ett ofantligt ensamt paradiset. Så säger då också Sartre att om skammen fråntar mig något, min frihet, vinner jag också något: en lösning på solipsismens problem, ett ontologiskt bevis på den Andres existens.

Men vad för slags frihetsbegrepp är det egentligen Sartre här opererar med? Friheten att se utan att bli sedd, hur mycket är den värd? En av de positioner som Jelinek undersöker kritiskt i *Pianolärarinnan* är just tittarens, denna plats där vi kan befinna oss utan att riskera någonting samtidigt som vi suger näring ur de liv som utspelas framför våra ögon. En voyeuristisk kultur är i viss mening en skamlös kultur, genom att den möjliggör en korseld av blickar från skyddade tittarpositioner som inte låter sig korrigeras av andras närvaro. Att detta också är ett tillstånd som kännetecknas av verklighetsunderskott vittnar desperata självskadehandlingar som de vi såg hos Erika om.

Medan skammen genom sin ontologiska triangulering hos Sartre kanske kan sägas bereda marken för det etiska, i det att den korrigerar och problematiserar subjektets suveränitet och osårbarhet, är det å andra sidan ett problem att skammens dynamik inte tillåter två subjekt att utöva sin frihet gentemot varandra samtidigt. Det sociala livet tenderar därmed mot en polarisering av rollistan mot dessa två positioner: den upphöjde och den uttraderade. Detta påminner om den identitetsregim Erika Kohut i *Pianolärarinnan* är hänvisad till, där det inte finns något annat språk för närmande än dominans och underordning.

I artikeln »Shame and the temporality of social life« uttrycker Lisa Guenther det på detta sätt:

Oscillerandet mellan sadism och masochism är ett mönster som förblir bundet till skammens ögonblick; självet och den Andre förblir

fångna i samma scenario, genom att de bara byter positioner i samma triangulära schema. Även om Sartre vidgår att de Andra inte bara »läggs till« ett solitärt subjekt, utan snarare berör subjektet i själva dess vara, antyder likafullt hans beskrivning av mötet med den Andre att man först och främst är ett absolut fritt vara-för-sig och *därefter* blir för-den-andre genom ett möte som skapar en skamreaktion.<sup>169</sup>

\*

I *Varat och intet* ser det ut som om Sartre avvisar möjligheten att upprätthålla någon ömsesidighet i det romantiska kärleksmötet, inriktat på sammansmältning – där minst en av parterna ger upp sin frihet för den andres skull. Men åter är det närliggande att fråga: Kan en spontan och suverän handling, tex dikterad av ett begär som reducerar den andre till objekt, verkligen vara fri? Sett i ljuset av Sartres *autenticitets*-begrepp blir svaret nej. Begäret är i det fallet en variant av vad Sartre kallar *ond tro*, som innebär ett inautentiskt förhållande till ens egen frihet.

Radikaliteten i Sartres frihetsbegrepp blir tydlig först när han närmar sig ett mystiskt förhållningssätt till jaget.<sup>170</sup> Medvetandet är ursprungligen jag-löst, hävdar han. Jaget skapas först när medvetandet riktar sig mot självet som ett objekt, som när vi försöker tänka på oss själva så som »andra« gör. Jaget blir genom detta »orena« reflektionssätt ett falskt objekt. Alla former av identifikation är uttryck för ond tro hos Sartre. Han anser det emellertid

---

<sup>169</sup> Lisa Guenther, »Shame and the temporality of social life«; Springer Science+ Business Media B.V. 2011, s. 5.

<sup>170</sup> Dessa reflektioner finns i Sartres förarbeten till en moralfilosofi, utgiven 1983 under titeln *Cahier pour une morale*. Presenterad i Dag Østerbergs monografi *Jean-Paul Sartre. Filosofi, konst, politik, privatliv*, kapitel 2 om »äkthet«, översättning Sten Andersson, Bokförlaget Korpen 1995.

möjligt att utföra en »renande reflektion« för att uppnå en autentisk existensform, dvs bli fri i situationen, leva jag-löst i världen. Ett autentiskt frihetsutövande handlar alltså inte om att »realisera sig själv«, eftersom självet är »en blodtörstig avgud« som livnär sig på alla projekten.

Vad Sartre avser med ett autentiskt sätt att vara kommer kanske bäst till uttryck hos den som i självförlömmelse släpper fram sin tysta kunskap som en form av virtuositet, eller flyt:

Varje rörelse uppfattas för den skull inom en varseblivningsprocess som leder från framtiden till nuet. För den skull har den behagfulla handlingen å ena sidan den väljusterade maskinens precision, och å andra sidan det psykiskas fullkomliga oförutsebarhet [...] Det är denna rörliga bild av nödvändigheten och friheten [...] som i grund och botten konstituerar behaget [*la grâce*] [...] I den mån den behagfulla handlingen röjer kroppen såsom precisionsverktyg, förser den i varje ögonblick kroppen med dess existensberättigande [...] <sup>171</sup>

Det förefaller mig emellertid som om Sartre har varit mindre lyckosam med ordvalet här. Tillskriver han inte det intentionella medvetandet en alltför stor roll i sin bild av »nödvändighet och frihet i rörelse«, där kroppen liknas vid ett precisionsinstrument (i vems händer?). Den behagfullhet Sartre här beskriver ser ut att vara en behagfullhet som trots allt har mist sin oskuld. »Detta gör att det värsta koketteriet och den värsta utmaningen mot behaget är att visa upp den avklädda kroppen utan annan klädedräkt, utan annan slöja än behaget [*la grâce*] självt.«<sup>172</sup> Borde inte »rätten att finnas« vara irrelevant för den som helt enkelt hävdar den?

---

<sup>171</sup> *Varat och Intet*, s. 286–287.

<sup>172</sup> *Ibid.*, s. 287.

I essän »Nakenhet« (2009) tillskriver Giorgio Agamben Augustinus en avgörande roll i konstruktionen av det som har blivit den dominerande teologiska utläggningen av skapelsemyten. Enligt denna tradition var orsaken till att Adam och Eva inte skämdes i paradiset att de egentligen inte var nakna – de var iklädda nådens kläder. I *Gudsstaten* hävdar Augustinus att Adam och Eva var skapade med djuriska snarare än andliga kroppar, men att kropparna blev »klädda i nåd« (det franska ordet »grâce« är nog mera täckande – eftersom det också konnoterar behag, oskuld).

Implikationerna av den augustinska teologin är paradoxala: Den mänskliga naturen »föll« i och med Adams ursprungliga synd, när han åt från kunskapens träd. Men hur ursprungligt var detta fall, när Adams »egentliga« natur måste övertäckas med nådens kläder redan i paradiset? Om syndafallet innebar att Adam blev avklädd nådens kläder och överlämnad åt sig själv och sin natur, framstår denna natur inte längre som ursprunglig, skriver Agamben; det enda ursprungliga är synden, som naturen blir ett derivat av.<sup>173</sup>

Agamben påpekar att Sartre i *Varat och intet* står i skuld till Augustinus och den dominerande teologiska traditionens syn på nåden/behaget som ett plagg som täcker över människans natur. »Den mest behagfulla kroppen är den nakna kropp som omsluts av sina handlingar som av en osynlig dräkt och som därmed helt håller undan sitt kött, och det fastän köttet i sin helhet är närvarande inför åskådarnas ögon.«<sup>174</sup> Sartre identifierar behagfullhet med de gester och manövrer som så att säga tillåter en person att uppgå virtuost, icke-forcerat, i en situation.

---

<sup>173</sup> *Nudities*, engelsk översättning David Kishik & Stefan Pedatella, Stanford University Press 2011, s. 70.

<sup>174</sup> *Varat och Intet*, s. 287.

Men vad är det som finns innanför nådens kläder hos Sartre, efter att begäret har ryckt bort plagg efter plagg? Den andres döda lekamen, ett tungt ingenting.

Den andres kropp är ursprungligen en kropp i situationen; köttet, däremot, ter sig såsom *närvarons rena kontingens*. Köttet är i vanliga fall maskerat av smink, kläder etc; men i synnerhet är det maskerat av rörelser; ingenting är mindre »i köttet« än en dansös, om hon så är spritt naken. Begäret er ett försök att klä av kroppen dess rörelser liksom dess kläder och få den att existera som rent kött. Det är ett försök att *inkarnera* [förköttsliga] den Andres kropp.<sup>175</sup>

Det problematiska med analogin som gör nåden/behaget till ett plagg visar sig i Sartres sätt att formulera sig när han säger att kroppen successivt, som ett skickligt använt precisionsinstrument, förses med själva rätten att finnas. Utan att Agamben formulerar sig på det viset, skulle jag tro att han vill visa att Sartre blottlägger en underliggande föreställning om mänsklig värdighet (kvalificerat liv eller *bios*) som vilar på en avgränsning mot naket liv (*zoé*). Som Sartre skriver måste den nakna kroppen *förses* med rätten att finnas.

Det är i själva avgränsningsmanövern som Agamben finner roten till fascismen, som så att säga ligger inbyggt i den moderna demokratins verkningssätt, genom den olyckliga kombinationen av två förhållanden: å ena sidan politiseringen av allt mänskligt liv, det som Foucault kallar »biopolitik« och som uttrycks genom disciplinering och befolkningsreglering (i sin utgångspunkt en statlig »omsorg« om folkets liv); å andra sidan medborgarskapsprincipen som är villkoret för demokratiskt deltagande. Konsekvensen är att de som inte äger medborgarskap utsätts för ett »exkluderande

---

<sup>175</sup> Ibid., s. 269.

inkluderande«: de utesluts från den politiska gemenskapen i den meningen att de inte kan ställa krav på beskydd, de räknas inte som rättssubjekt; ändå är de underkastade myndigheternas övermakt.

Detta är vad Agamben kallar *homo sacer*, i romersk rättspraxis en som står utanför lagen och som därför kan dödas utan att det kvalificerar som någon förbrytelse. Det är också denna struktur som ligger till grund för interneringslägren, där icke-medborgare och rättslösa underkastas ett permanent undantagstillstånd, och där livspolitik förvandlas till dödspolitik. Vi är alla potentiella *homines sacri*, säger Agamben, i den grad vi kan reduceras till naket liv och rätten att exkludera ligger hos den suveräna statsmakten.<sup>176</sup>

\*

*Nielsens verdenshistorie* (2011) utgör med sina reportage och dagboksanteckningar en uppsummering av Das Beckwerks, alias konstnären tidigare känd som Claus Beck-Nielsens, aktionistiska resande – till Irak, USA, Iran, Afghanistan och Egypten. Expeditionerna kulminerar gärna i att Nielsen genomför farofyllda vandringar med en vit flagga, med ett hål där det annars brukar vara symboler som kors, sol eller halvmåne.

I sitt begeistrade förord skriver Carsten Jensen att Nielsen måste ha tagit bestående intryck av Agambens *homo sacer*, och att han i sina aktioner gör sig till »dette nøgne mennesket«. Ja, redan huvudpersonen i självbiografen *Claus Beck-Nielsen (1963–2001)* är Agambens *homo sacer*. »Ikke fordi han spærret inde bag pigtråd afventer sin udslettelse, men fordi han som hjemløs uden personnummer

---

<sup>176</sup> Jfr Giorgio Agamben, *Homo sacer*, översättning Sven-Olov Wallenstein, Daidalos 2010.



ikke længere kan findes.«<sup>177</sup> Detta måste ju specificeras – ty visst finns han, som levande kropp. Däremot har han inte anspråk på välfärdsstatens omsorger. »Han kan ikke hjælpes. Han kan lægge sig til at dø på trappen til et herberg for hjemløse, hvis han vil.«<sup>178</sup>

Vad är det med denna framställning som inger mig obehag? Kanske att möjligheten att det skulle finnas personliga initiativ överhuvud taget inte övervägs? Vittnar det kanske om biopolitikens triumf i de skandinaviska välfärdsstaterna: när staten inte tar sig an våra svaga och utsatta, vem ska då göra det? Titta inte på mig! Finns det inte en totaliserande tendens hos de strukturella maktskritikerna som gör det personliga ansvarets utrymme mindre än det i verkligheten är?

En viktig poäng hos Agamben är att naket liv, *zoé*, inte refererar till en naturlig, ursprunglig eller ahistorisk nakenhet, utan att det är en produkt av en uteslutning ur den sociala och politiska gemenskapen; det nakna livet utgör baksidan av den suveräna makten, som också befinner sig utanför lagen, men med motsatt förtecken. Den moderna arketyper för Agambens *homo sacer* är utrotningslägrets »Muselmann«, den apatiske, som har gett upp allt hopp och vandrar omkring som sin egen skugga. Lägrerets sadistiska logik handlade om att systematiskt frånta människan all värdighet, reducera henne till naket liv – för att kunna döda henne utan att det kvalificerade sig som någon förbrytelse.

Hur går det att förstå Nielsens dragning till denna utsatthetsposition? Kanske kan det relateras till ett patos i Agambens maktkritiska projekt som antyder att det *sant* mänskliga bara kan lokaliseras utanför maktens mekanismer. Så som Agamben skriver om

---

<sup>177</sup> Carsten Jensen, »Nielsen længe leve!«, i *Das Beckwerk, Nielsens verdenshistorie*, Gyldendal Dansk Forlag 2011, s. 15.

<sup>178</sup> *Ibid.*, s. 16.

*naket liv*, är det något som både förträngs av och ligger inkapslat i *bios*, det politiska, som närs av denna uteslutningsmanöver: det nakna livet utsätts för ett »exkluderande inkluderande«. Jag ser för mig Star Wars-gestalten Darth Vader, detta blänkande svarta hölje som en liten rest av liv (det som en gång var Anakin Skywalker) ligger insvetsat i, det mänskliga bara närvarande som respiratorandetag i denna maktens protes, formad till den mörka sith-furstens avbild.

En klaustrofobi över att vara insydd i maktstrukturer och förvaltningsregimer som man inte råder över utlöser en emancipatorisk impuls hos Nielsen, en drift bort från alla identiteter. Samtidigt bottenar kanhända dragningen till det utsatta och obeskyddade i ett hopp om *mera* verklighet. Men om man håller fast vid Agambens förutsättning, att det inte finns något naturligt naket liv, att *zoé* bara är en produkt av maktens avgränsningsmanövrer, blir detta en fälla. Jensen är inne på det när han säger at Nielsen »fremfører utopien om det universelle mennesket« samtidigt som han är »en ansigtsløs, rettighedsløs, fremmed, der er blevet offer for netop denne utopi«. <sup>179</sup> Vad Jensen antyder är att den universella människan delar belägenhet med den rättslösa och utstötta människan; därför ligger hela tiden offrets roll och väntar på Nielsen »i en farlig leg med forsvinding, der sagtens kan blive alt for virkelig«. <sup>180</sup>

Det är påfallande att Nielsen, trots sina ihärdiga försök att skaka av sig alla identiteter, aldrig riktigt lyckas bli någon *homo sacer*. Även om han begraver den ena utgåvan av sig själv efter den andra dyker någon med hans kropp och personnummer alltid upp igen. När hans tidigare samarbetspartner 2011 stämmer honom för »identitetsstöld«, är han då inte ett rättssubjekt, med försvarare och

---

<sup>179</sup> Ibid., s. 17.

<sup>180</sup> Ibid., s. 15.

allt? Och om något skulle gå illa under en av hans expeditioner, kan vi inte då anta att den danska diplomatin kommer att gå på högvarv för att lösa sin medborgare fri? Så länge han får dokumentera sina aktioner och ge ut dem på Gyldendal Forlag förblir det något kokett över hans försvinnandelegar.

Nielsens utstuderat enfaldige narr, med sin fana *signifying nothing*, befinner sig snubblande nära Shakespeares »poor player/ That struts and frets his hour upon the stage«. Kanske är själva det obestämbara hos denna figur produktivt: är han naiv eller ironisk, idealist eller cyniker, visionär eller en fjant? Nielsen själv återvänder ständigt till idén om en »oavgörbarhetszon«, särskilt i förhållandet mellan fakta och fiktion, som ett slags möjlighetsrum.

Trots dristigheten i projektet blir min fråga ändå om inte fiktionen hos Nielsen blir en skyddsstrategi som stänger denna zon.<sup>181</sup> Emotionellt bevarar Nielsen en reflexiv distans till det mesta. Detta kan väl bara vara möjligt genom att det inte är »sig själv«, utan en iscensatt persona i kostym och slips, som han skickar ut på sina äventyr. Om kameraögat viker från Nielsen tycks han vackla i sitt uppdrag. Frågan blir också om inte Nielsen, med sin riskabla flykt mot icke-identitet och sitt försök att placera sig *utanför* varje maktspel, i en viss mening ändå gör sig osårbar? Som själva inkarnationen av »den nakna människan« riskerar han inte att tappa ansiktet.

\*

Jag minns första gången jag såg en så kallad nakenhund. Varför

---

<sup>181</sup> Så som man också kan få intrycket att det »okonsumerbara«, snarare än att utspela sig som en permanent ambivalens, antar formen av en utstuderad teoretisk dogm i Mara Lees text.

framstod den som så obscen, oberörbar (samtidigt som den i sin skyddslöshet väckte en stark ömhet)? Inte bara för att hundar ska ha päls, att pälsen så att säga tillhör hundens *väsen*, utan också för att gränsen mellan djur och människa korsas på ett oroande sätt hos den pälslösa hunden? Eftersom det som utmärker människan är att hon, till skillnad från de andra djuren, *klär* sig, och att nakenheten således är människans (tivelaktiga) privilegium?

Den av sina svekfulla döttrar bannlysta, och barhuvade, Kung Lear i möte med den utblottade, fattige Tom i stormen:

Det vore bättre för dig att ligga i graven än utsätta din nakna kropp för detta oherrans väder. Är då en människa inte mer än så? Betrakta honom noga! Du är inte skyldig masken silke, oxen hud, fåret ull eller sibetkatten parfym. Ha! Vi tre [Kung Lear, Kent, narren] är förfalskade, du är äkta. Utan pynt är människan inget annat än ett sånt stackars naket, tvåbent djur som du. Bort, bort med lånta fjädrar! Kom och knäpp upp här! *Sliter av sig kläderna.*<sup>182</sup>

»Uten skinn er jeg ingenting«, skriver Bjørn Aamodt i en dikt,<sup>183</sup> och problematiserar därmed den klassiska uppfattningen att det autentiska eller egentliga är något som befinner sig *bakom* vår framträdelse, att vårt skinn skulle vara något oegentligt, eller falskt. [»Skinn« är det norska ordet för både *skinn* och *sken*; ö.a.] En flådd björn är, som vi vet, inte längre björn, utan kadaver.

Att hänlägga själva människans *väsen* till skinnet – skenet – framträdandet – förefaller kongenialt med en retorisk förståelse av självet som socialt konstruerat genom rollspel i livets teater. Mycket

---

<sup>182</sup> William Shakespeare, *Kung Lear*, akt III, scen 3, översättning Britt G. Hallqvist, Ordfront förlag 2004, s. 73.

<sup>183</sup> »Miri«, från samlingen *Anchorage*, Gyldendal Norsk Forlag 1997, s. 19.

kan tyda på att den lätthet som präglade litteraturens hållning till gestaltning och experimenterande på 1960-talet går att förbinda med att synen på självet som en konstruktion fortfarande bar prägeln av *en plötsligt frigörande tanke*. Ett exempel är Dag Solstads läsning av Witold Gombrowicz form-begrepp i essän »Nødvendigheden av å leve inautentisk«. Som jag har varit inne på förknippas Solstads frigörelsebegrepp i denna essä med »att spela väl« – inte så olikt Sartres sätt att skriva om behaget, *la grâce*, som en form av virtuositet, som nödvändighet och frihet i rörelse.

Men – som vi har sett hos Solstad/Sartre ska det inte mycket till för att avbryta eller sabotera den fria självutlevelsen, och affekten som vittnar om avbrottet är: skam. Hos Solstad är den sanning som »avslöjas« i skammen existensens formlöshet, som inte tål att exponeras: »Ingen må se ham slik, innhyllet kun i sin obskønt hvite, bløte og formløse eksistens.« Detta framställs som en existentiell grunderfarenhet som inte kan lösas genom att helt enkelt hävda att livet inte *kan*, inte *får* skiljas från sin form. Det är precis en sådan »lösning« som Agamben tycks föreslå med sitt utopiska begrepp »livs-form« (introducerat i *Medel utan mål*, 1996), som omöjligheten av att avskilja livet från dess form. Det är också i det begreppet som grodden till hans förståelse av sadism och fascism ligger, som produktion av naket liv, liv utan existensberättigande – i sin yttersta konsekvens dödspolitik.

Det är visserligen värt att observera, att när Agamben hävdar omöjligheten av att skilja livet från dess form menar han inte att livet därför ska *identifieras* med, och därmed *reduceras* till, en av sina framträdelseformer. *Livs-form* ska inte knytas till steltnad form, men till *praxis*.<sup>184</sup> Men vad är skillnaden mellan Agambens praxis

---

<sup>184</sup> Giorgio Agamben, *Midler uten mål*, översättning Kristin Gjerpe, Cappelen Damm 2008, s. 18.

och Sartres nödvändighet och frihet i rörelse, som ju alltid kan avbrytas? Kanske att Agambens livs-form inte ens ska knytas till aktualiserad praxis, utan till *möjlig* praxis? Min fråga blir då om inte Agambens potentialitetsbegrepp likväl kan befinna sig i närheten av Solstads *formlöshet*, något vitt, mjukt, ännu inte realiserat – som det är skammens uppgift att beskydda? Att människans natur är hennes o-natur, varken syndig eller behagfull i *det väsentliga*? Att hon därför på nåd och onåd är utlämnad till *de andra*?

*King Lear* är ett drama som på ett oerhört virtuost och komplext vis gestaltar problemställningar knutna till nakenhet som mänskligt livsvillkor. Både makt, lag och beskydd tycks vara något som människan måste förses med, ikläs. Samtidigt förbinds påklädningen med falskhet och förställning. Du är den ende av oss som är äkta, säger Lear till stackars Tom, utan att ana i vilken grad han har låtit lura sig: Stackars utblottade Tom är ju en förklädnad som Gloucesters »äktfödde« men baktalade son Edgar har ifört sig.

Misstanken att han är reducerad till gisslan i ett stort falskspel får hos Lear formen av ett självdestruktivt skamraseri: Han sliter av sig kläderna. En liknande misstanke är kanske drivkraften i den autenticitetslängtan som ser ut att ha blivit prekär i samtidens kulturklimat, tätt förbundet med livsvärldens medialisering och senmodernitetens favoriserande av den flexibla individ som kan forma och omforma sig i takt med kurserna på intresseekonomins marknad. I den anti-fiktionella trenden har risk och självskadebeteende så att säga blivit en litterär strategi som går hand i hand med självframställningen. Underförstått: det autentiska kan inte förenas med fiktion och representation, vilka upplevs som alltid redan stelnad form, falskspel: Bort med lånta fjädrar!

Men om människan är ett påklätt, falskt (eller nådefullt) ekiperat djur, är hon i en annan lika stark förståelsetradering det väsen som blir till, blir sig själv, i den kärleksfulla blicken från en annan,

oförfalskad plats. (Cordelia.) Ja, vad utgör skillnaden mellan *avslöjad* och *uppenbarad* sanning? Det avslöjade: existensen som utskiljs ur sin form? Det uppenbarade: existensen som sammanfaller med, iklär sig, eller avkläs in till sin form, eller *möjliga* form?





## Skära sönder masken

*Stil och risk (Karl Ove Knausgård)*

1993 sitter en förhoppningsfull författarstudent på Kroa i Bø i Telemark, med vitnande knogar kring en av sina första halvlitrar öl, och ser med fast blick sin lärare, poeten Eldrid Lunden, i ögonen. Blicken viker inte förrän den sistnämnda (fritt efter minnet) utbrister: »Du er jævlig søt når du er full, Kari. *Men ikkje elles!*« Vad är det i detta utbrott som väcker sådan oro hos författarstudenten? Misstanken att hon *annars* är helt utan särart, särprägel? Och dessutom misstanken att hennes egentliga väsen inte alls är den fulla och söta, modiga, utan den reserverade, mycket nyktra, som för att vara på den säkra sidan tillfogar ett *eller jeg vet ikke, jeg*, varje gång hon har framfört något slags åsikt, ja, som man rent ut kunde hålla misstänkt för att inte alls hysa några åsikter; att vara en tämligen gängse och konturlös existens som, om hon försvann, ganska omgående skulle vara glömd?

\*

Om någon idag har blivit själva inbegreppet av en *författarpersonlighet* måste det väl vara Karl Ove Knausgård, som inte bara med sin brinnande blick och sitt vackra, härjade ansikte pryder pocket-

utgåvorna av sitt eget verk *Min kamp*, utan vars persona kastar glans över allt från pratprogram som »Skavlan« till den största offentliga sorgehögtid som har förekommit i Norge under det senaste halvsekle, ettårsdagen av 22 juli och Utøya-massakern.

Vad är det då som gör Knausgård så exceptionell? En svensk författare sa till mig att hans prosa framstod som påfallande *stillös*. Det var inte menat som någon misskreditering, tvärtom ett försök att formulera textens appell, något okonstlat och rättframt, som kanske kan vara en orsak till att dessa böcker har blivit en sådan läsarsuccé.

Inte undra på att jag blev förbluffad när jag senare stötte på följande formulering hos Knausgård, i romanseriens sista del: »Hitlers *Min kamp* har ingen stil, ikke engang lavstil [...] altså, med andre ord, er den hemningsløs og grenseløs, den søker ikke legitimitet noe annet sted enn i sitt eget selv.«<sup>185</sup>

Ja, varför har Karl Ove Knausgård valt att ge sitt självbiografiska sexbandverk den skamlösa titeln *Min kamp*? Att skamlösheten i sig själv var eftersträvad kan vi ju anta – men även Knausgård inser att valet bör motiveras. Därför går han in för att läsa och analysera Hitlers beryktade bok i verkets sista del. Att Hitlers bok har fått tabuet inbränt i sig framgår tydligt när Knausgård, som har tagit den med i väskan för att läsa den på lediga stunder, inte vågar ta fram den under en flygresa. Att oanfäktat läsa Hitlers *Min kamp* fullt synligt i ett offentligt rum låter sig helt enkelt inte göra.

En av de egenskaper Knausgård ogillar mest hos sig själv är önskan att bli omtyckt, eller rädslan för att inte bli omtyckt. Gång på gång genom de sex banden både bekänner och förbannar han sitt begär efter att bli gillad: det gör honom i hans egna ögon till något

---

<sup>185</sup> Karl Ove Knausgård, *Min kamp, sjette bok*, Forlaget Oktober 2011, s. 728–729. I det följande anges sidnummer inom parentes fortlöpande i texten.

av servil spottslickare. Kanske är Knausgårds förakt för denna svaghet hos honom själv en nyckel för att förstå detta vanvettiga bokverk – som en lidelsefull frigörelselängtan visavi det sociala. Som ett försök att nå fram till en form av suveränitet, en position där han inte behöver behaga någon, där han kan ge fan i vad andra må tycka och tänka, där han inte måste urskulda sig – med andra ord: där han inte söker legitimitet någon annanstans än i sitt eget själv? När han exempelvis har konfronterats med det etiskt problematiska i att utlämna intima detaljer om namngivna, nära personer har han betonat att själva premissen för projektet har varit *hänsynslös* ärlighet. Han har bland annat ålagt sig att skriva fort, undvika att redigera. Uttrycket som han söker ligger bortom förställningen, bortom det beräknande konstfärdiga.

Låt oss se lite närmare på vad Knausgård säger om stil:

Stil er ingenting annet enn selvinnsikt, ikke i det egne jeg-et, men i tekstens jeg, oppstått i den implisitte forestillingen om den andre som selve henvendelsesakten rommer. Denne forestillingen om den andre finnes i form av en slags forventningshorisont, som jeg-et definerer seg mot og skaper seg i forhold til, inne i jeg-et. Stil er for teksten det moralen er for oppførselen: det som setter grensen for hva som skal og kan sies eller gjøres, og hvordan. (s. 726)

Stil är alltså förbunden med den implicita förväntningshorisonten som jaget definierar sig gentemot och skapar sig i förhållande till, eller det som i den klassiska retoriken går under termerna *aptum* (det passande) och *decorum* (det anständiga). Stilsäkerhet uttrycker en form av social beredskap; det smakfulla, det icke-stötande beskyddar mot fördömande och exkludering. Den stilfullt virtuose skördar beundran och erkännande. En ansträngd, affekterad eller insmickrande stil kan däremot blottlägga en alltför stark önskan att

bli omtyckt (nej, vi tycker inte om det). Detta är väl en av de mest obarmhärtiga sociala lagarna – att den som på opassande sätt uppvisar social underlägsenhet, eller längtan efter samhörighet, den vill inte det sociala veta av: bara den som uppträder som om tillhörigheten redan är given får tillhörighet i gåva. (Om han har felbedömt saken, däremot, och inser att han uppträder införstått på fel premisser, öppnar sig skammens avgrund.)

Knausgård skriver om sig själv att han har ett »svagt jag«. För den som har ett svagt jag står allt på spel i det sociala; den som har ett svagt jag finner ingen legitimitet i sig själv, och är därför hänvisad till de andras erkännande. Ingen föraktar denna sociala servilitet hos Knausgård djupare än Knausgård själv. Som han säger i en intervju gjord av Tore Renberg i *Samtiden*: »Jeg er en som jatter med folk, og som er nesten uhyggelig konfliktsky.«<sup>186</sup> Det lidelsefulla i längtan efter en skamlös eller suverän position är proportionell mot hans uppdrivna skamberedskap, kunde man kanske säga. »Etter å ha levd i førti år på den måten, uten å ha sagt hva jeg tenker og mener, er det klart at det har bygd seg opp et visst trykk. Det ligger også noe selvdestruktivt i det. Et ønske om å ødelegge meg selv fullstendig. Det er egentlig en herlig tanke for meg.«<sup>187</sup>

Nu är det för all del inte riktigt sant att Knausgård har levt i fyrtio år på det sättet, för en sak som han uppehåller sig mycket vid i romanverket är rusets hänryckande kraft: i ruset mister han självkontrollen – det är ett gränslöst tillstånd där han rycks med och ofta bryter mot reglerna för det passande; men bara för att vakna till bakfyllleångest dagen efter. Pendlandet mellan den nyktre och den berusade, den socialt ängslige och den gränslöse, kan knytas

---

<sup>186</sup> Tore Renberg och Karl Ove Knausgård, »I røykeavdelingen på havets bunn«, *Samtiden* 1/2010, s. 26.

<sup>187</sup> Ibid.

till en narcissistisk patologi. I så fall är ytterligheterna i Knausgårds personlighet, den »kombinasjonen av stormannsgalskap og mind-reverdighetsfølelse«<sup>188</sup> som han medger är en viktig motor i romanprosjektet, inte så oförenliga som han själv vill ha dem till.

Fast – patologi? Om man med Giorgio Agamben ser skammen som intimt forbunden med en ontologisk bipolaritet som hæfter vid det moderna subjektet som sådant, så är vi väl alla på sätt och vis galna? Som Agamben skriver:

Detta er skålet till att subjektiviteten konstitutivt har formen av subjektivering og desubjektivering; detta er skålet till att den, på botten, er skam. Rodnaden er den rest som i varje subjektivering vittnar om en desubjektivering, og som i varje desubjektivering vittnar om ett subjekt.<sup>189</sup>

Agamben kvalificerar skam som platsen där den allsmåktige och den vanmåktige korsar varandras spår i selvmedvetandet, som »det absoluta sammanfallet mellom [ ... ] att förlora sig selv og att vinna sig selv, underordning og suverenitet«. Och om denna tendens mot samtidigt opphøjelse og förnedring i højre grad än hos Agamben förankras i det sociala, kan den väl också moduleras som »en ekstrem trang til å være i sentrum, og til ikke å være synlig i det hele tatt«, som Knausgård säger om sig selv?<sup>190</sup>

Något slags *stilløshet* kan alltså förefalla gemensam för Hitlers och Knausgårds respektive *Min kamp*. Om vi som Knausgård knyter stilbegreppet till den förväntningshorisont som textens jag ska-

---

<sup>188</sup> Ibid., s. 28.

<sup>189</sup> Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz* (1998). Översättningen här baserer sig på *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, översättning Daniel Heller-Roazen, Zone Books 2002, s. 107.

<sup>190</sup> »I røykeavdelingen på havets bunn«, s. 28.

par sig i forholdende till, blir det stillösa en modalitet av det skamlösa, eller amoraliska. Men det finns en väsentlig skillnad här, för Hitlers skamlöshet beror på hyporeflexivitet – alltså bristande självinsikt och bristfällig kännedom om förväntningshorisonten. Knausgård skriver:

Jeg-et i *Min kamp* framstår som selvsmigrende, selvopptatt, selvrettferdig, ukontrollert, hatefullt og smålig, men oppfatter seg selv som rettferdig og rimelig og storslagent, og det må ha vært det som gjorde at boken fikk så dårlige anmeldelser da den kom ut, og aldri ble tatt seriøst, Hitler viste ansikt uten å vite det, han var bare en udannet, uforskammet og brutal mann fra folket som med sin begrensede forstand tok litt herfra og litt derfra og kokte det sammen til noe han selv trodde var politikk, men som bare var en rekke uanstendige fordommer, holdningsmessige anomalier og pseudovitenskapelige påstander. (s. 729)

Knausgård däremot närmar sig den skamlösa, hänsynslösa eller amoraliska positionen genom hyperreflektion.

Skriver jeg «fitte», overskrider jeg den grensen normalstilen setter; gjør jeg det med vitende og vilje, er det et stilistisk virkemiddel, men ikke nødvendigvis et smakfullt et; som provokasjon er det tomt for mening og har noe pubertalt ved seg, og er nesten umulig å bruke uten at det samme vil bli heftende ved tekstens jeg, hvis det da ikke blir gjort som eksempel på en bestemt type språkbruk, altså for å representere en karakter, at det skal «si» noe om karakteren. (Etter at jeg skrev dette, la jeg til «kuk», slik at det altså stod «Skriver jeg fitte og kuk», og det gjorde jeg fordi det slo meg at «fitte» ville kunne føre til en mistanke om at jeg skulle være kvinnefiendtlig [...] og at det rundt dette punktet, av min formodete misogyni og kvinneskrekk,

ville kunne spinnas et helt tett nett av det som ellers kommer fram av min manglende sosiale begavelse og ensomhet, og det jeg skriver om blodet og gresset, som alt ville kunne lede inn mot ett identifika-sjonspunkt, Hitler. Foregår det på en måte som kan oppfattes som blind eller ubevisst, vil hele jeg-ets troverdighet kunne falle eller bli svekket, mens hvis det foregår på en måte som åpenbart er erkjent, altså beregnende, kan det derimot oppfattes som noe som øker Hit-ler-skikkelsens relevans, og til og med utdyper det egne jeg-et i denne teksten. [ ... ] Når jeg skrev «fitte», og intuitivt forstod at det kunne leses inn på en bestemt måte i forhold til temaet i teksten ellers, det vil si at jeg «kjente» en holdning til det, «fornemmet» en retning i tan-kene, mot det uerkjente eller fortrenge misogyne, skrev jeg inn «kuk», for da ville ordene signalisere det litt dumme overskridende som jeg var ute etter, uten noen kjønnsmessig ubalanse som kunne vekke mistanker (antageligvis berettigede, men det er en annen sak) om noe annet – til jeg forstod at det var nettopp den prosessen jeg beskrev som her var virksom, de hensyn man tar når man skriver, de grenser som selve henvendelsesakten oppretter, og som utgjør tek-stens moral.) (s. 726–727)

Det är »förmimmelser« och »kännedom« som gör Knausgård och andra i stånd till att navigera språkligt, hålla sig inom det passan-des och anständigas gränser – eller också till att utmana det pas-sande och anständiga, men då på ett kontrollerat, beräkande vis, dvs *stilsäkert*.

Knausgårds definition av stil, som den förväntningshorisont jaget definierar sig mot och skapar sig i förhållande till, aktualise-rar begreppet *persona*. Detta var ursprungligen en mask som användes i den grekiska amfiteatern, där publiken var så stor att uttrycksnyanserna lätt gick förlorade. Maskens funktion var alltså inte så mycket att dölja som att synliggöra karaktären eller rollen.

Om analogin mellan liv och teater är lika gammal som teatern själv, var rollen å sin sida något som ansågs som givet, inte valt. Exempelvis skriver stoikern Epiktetos att det inte är upp till dig att välja din roll (eller *persona*), men det som är upp till dig är »att utföra rollen väl«. <sup>191</sup> I linje med detta skriver den tidige Dag Solstad att den inautentiska människans chanser kan beräknas efter i vilken grad han är på det klara med sin rolls innehåll och gränser. I *T. Singer* kan den som mister kontrollen över sitt eget spel, och som inser att hans beteende ofrivilligt ter sig opassande, drabbas av skam. Skammen över bristande social virtuositet, situationsförståelse, eller stilsäkerhet om man så vill, pekar emellertid mot en djupare skam, som har att göra med det godtyckliga i varje situation. Det vill säga: att ingenting är givet, allra minst tillhörighet. Den mest stilsäkra kan, under en främmande optik, tas på bar gärning med att göra sig till.

I intervjun med Renberg sa Knausgård att det efter fyrtio år av att jama med hade byggts upp ett visst tryck, och han medgav att ett medverkande motiv för att skriva *Min kamp* var en önskan att ödelägga sig själv fullständigt. Detta skulle då också innebära att föröda textens *persona* – i betydelsen den stilsäkra, det välredigerade. Som nämnts är emellertid pendlandet mellan den ängslige och den gränslöse/självdestruktive föregripen i Knausgårds eget liv, och i andra delen av *Min kamp* finns en episod där han bostavligen skär sönder ansiktet/masken. Det sker efter att han i fyllan har förklarat Linda sin kärlek men blivit avvisad – det är den karismatiska Arve hon vill ha. Dagen efter vidtar bakfyllleångesten. »Jeg pakket sammen sakene mine i kofferten, ansiktet brant, og inni meg brant det også, en skam så stor som jeg aldri hadde kjent den

---

<sup>191</sup> Epiktetos, *Handbok i livets konst*, svensk översättning Nino Runeberg, Björk & Börjesson 1920, s. 18.



før./ Jeg var merket.«<sup>192</sup>

Knausgårds sjålvdestruktiva beteende kan som n m nts knytas till en narcissistisk problematik och h r kan det vara relevant att relatere personan till begreppet *falskt själv*, eller det Knausgård kallar ett »svagt jag«, som innebär att jaget s ker legitimitet utelutande utanför sig själv, og därmed är prisgiven åt, og stelnar i, de andras bilder av det. Knausgård beskriver sig själv som kameleontaktig – han anpassar på servilt vis masken/ansiktet till omgivingens förväntningar, eftersom han vill bli omtyckt, eller älskad. Därför att han inte har integrert en förvissning om tilh righet og  lsk-v rdhet i sin personlighet kommer allt åt stå og falla med erkännande från situation till situation. Men vad är erkännandet v rt om det som det bekr fter  r en förställning? Kanskje  r dette åt sk re s nder ansiktet/masken ett försök åt oppnå åt slags korrespondens: Karl Ove  r ikke  lskansv rd, därför måste masken förstöres. Men det finns inget annet og sannere ansikte där bakom. Dagen efter måste han b re fram sitt f r dd  ansikte. »Det var helt stille. Jeg kom med meg selv, og det ble stille.«<sup>193</sup>

Det har under senere  r talats en del om risk og om sj lvskademotiv i litteraturen, og dette kan förmodligen förstås som ett emancipatorisk projekt, en längtan efter  t frig re sig från det inautentiska, klibbende, falske – från förställningen, f r  t nå in, eller ut, till något verkligt eller egentligt. Men kan ett litter rt verk vara helt of rst llt, i betydelsen icke-tillverkat? I ess n »Pynt dere!« skriver Stig Sæterbakken at »[v] r kommunikasjon tilhører det synlige. Alt vi er, er det som kan anta former. Slik blir vi til, gjennom det andre er i stand til   oppfatte av oss. Det vi ikke vil, eller ikke klarer, eller ikke er oss bevisste nok til engang   f s ke  

---

<sup>192</sup> Karl Ove Knausgård, *Min kamp, andre bok*, Forlaget Oktober 2011, s. 191.

<sup>193</sup> *Ibid.*, s. 191.

uttrykke i en eller annen leselig eller forståelig form, forblir skjult.«<sup>194</sup> Är det därmed sagt att ingenting får förbli dolt?

Bekännelsegenren innebär personlig risk. Samtidigt kan bekännelsen i sig själv anses som en kommunikativ handling som kommer de andras fördömande i förväg, och därmed i samma stund som den möter erkännande inte längre är riskabel utan personligt avlastande.

Det är i och för sig inte så mycket som är nytt i Knausgårds emancipatoriska projekt: med det skriver han in sig i en överskridandets poetik som i litteraturen söker en fristad bortom samhällets åsiktskonsensus och motsättningspar, bortom det kontrollerade och välskrivna. När författare proklamerar att de vill skriva smaklöst och »dåligt« är det i viss mening riskabelt, i den grad de måste räkna med att stötas ut ur det goda sällskapet. Samtidigt kan det vara en demonstration av suveränitet, och kan ha sin grund i att författaren i egen tanke redan har hävt sig över det goda sällskapet – och vunnit erkännande i mindre, men för honom mera avgörande offentligheter.

Det är naturligtvis möjligt att det smaklösa och »dåliga« kan vara oprecisa namn för faktiska estetiska kvaliteter som vi ännu inte har utvecklat receptionsmatriser för. Men just för att detta är något som vi saknar måttstockar för, blir ett konstbegrepp som vill famna över sådana kvaliteter desto mera hänvisat till konstnärspersonligheten: hans omdöme, auktoritet. För vi uppfattar väl knappast det »dåliga« som vare sig intressant eller riskabelt med mindre än att det kommer från en person som vi redan från början bryr oss om.

När Knausgård försöker förstå den enorma, emotionellt laddade uppslutning som Hitler mobiliserade blir hans konklusion: »Vikti-

---

<sup>194</sup> Stig Sæterbakken, *Dirty Things*, Cappelen Damm 2010, s. 210.

gere enn både hva han sa og måten han sa det på, må det att det var *han* som sa det, ha vært. Altså hans persons nærvær, hans utstråling, det som kalles for karisma« (s. 717). Knausgård menar att det är med karisma som med skönhet: eftersom skönheten är ett *givet* värde, måste vi stöta ut den från det sociala rummet, dvs vi kan inte kännas vid dess enorma kraft.<sup>195</sup> I det kommersiella, däremot, breder skönheten ut sig – men här betraktas den bara som något ytligt och oegentligt. Det är det *givna* hos den som diskvalificerar skönheten som värde i de postnazistiska demokratierna, hävdar Knausgård, eftersom det var nazismens »inndeling av det menneskelige i det gittes kategorier som til sist førte dem ut i den ytterste katastrofen« (s. 718). Knausgård menar alltså att skönhet, jämförbarhet, yta är något som har blivit hänvisat till den kommersiella kulturen, som vi oppfattar som oegentlig, medan den sociala kulturen består av unika individer, inre skönhet, det ojämförbara – vilket vi oppfattar som egentliga och sanna värden. Den förstnämnda drömmer vi oss bort i, den andra lever vi i. »At den usanne verdenen mer og mer tar over, og at det snart er utelukkende i den vi lever, er det som skaper den sterke virkelighetshungeren som begynner å vokse fram i kulturen rundt oss«, skriver Knausgård:

Men hva er virkelig, om ikke kroppen? Og hva er kroppen, om ikke biologien? Da er vi inne i det gittes rike, og det var også dit lengselen strakte seg i Weimar-epoken, og som første gang viste seg i forkant av den første verdenskrigen, da presset fra det uegentlige, sivilisasjonens mange nye og stadig mer mekaniserte uttrykk, ble trengt til side for det egentlige, det vil si det gitte, det vil si kroppen, blodet, gresset, døden. (s. 718)

---

<sup>195</sup> Med *givet värde* antar jag att Knausgård här menar ett icke förhandlingsbart värde, ett icke-tillskat värde.

När Knausgård skriver om verklighetshunger är det inte fråga om verklighet i betydelsen omvärld, den värld av betydelse, skillnader och skapade ting som vi navigerar i, utan snarare om en icke-domesticerad, icke-formaterad värld: Kants *Ding-an-sich*, Freuds *id*, Lacans *det reella*. Det enda som befinner sig *utanför* det kända, hemtama, domesticerade, kort sagt utanför språket, är – om man inte tror på någon gudomlig transcendent – kroppen som sådan: blodet, gräset, döden; det Agamben kallar *naket liv*. Verklighetshungern som uttryck för en längtan efter transcendent kan alltså arta sig som en längtan efter naket liv, och yttra sig som en rasande åstundan att rycka bort civilisationens skyddande slöjor.

I sin drift mot en skamlös position, mot det hänsynslösa, kan Knausgård tyckas söka sig bortom moralen, och därför bortom stilen, som han själv skriver är textens moral. På det sättet är han i linje med Sæterbakken, som förefaller dela det han kallar Célines »avsmak for den humanistiske tanken om kunst og kultur som verktøy til sinnets oppdragelse og/eller helbredelse«. <sup>196</sup> Det som skakar om Sæterbakken när han exempelvis läser Nikanor Teratologens *Åldreomsorgen i Övre Kågedalen* är författarens »språklige ytterligheter i forsøket på å gestalte en menneskelig tilstand hinsides godt og ondt«, som han skriver i essän »Å skrive er å uttrykke som forbrytelse, det som ble innsatt som lov«. <sup>197</sup> Är det då ett slags katharsis Teratologen kan erbjuda med sin antihumanism, med denna råheten som »avkler, skreller bort alt velment, velskrevet, alt klokt og alt dypt«? Så att man står kvar med det som Sæterbakken, i essän »Etisk rensing«, kallar ren mänsklighet? »Ingen nåde. Ingen trøst. Bare ren menneskelighet. Ren lengsel. Ren angst. Ren livsvilje./ Ren dødsdrift.« <sup>198</sup>

---

<sup>196</sup> *Dirty Things*, s. 74.

<sup>197</sup> *Ibid.*, s. 225.

<sup>198</sup> *Ibid.*, s. 102.

Men vad är denna besvärjelse av det »rena«? Är vi inte också här på väg in i det givnas rike, dit också längtan sträckte sig i Weimarepoken, som Knausgård skriver? Och motsäger inte Sæterbakken sig själv här, när han tidigare har hävdad att till exempel ren ångest inte är kommunicerbar, annat än som våld? Att språket beskyddar oss mot paniken, att språket kan lyfta oss ut ur vår existentiella ensamhet genom att vi erfar den som något gemensamt mänskligt? Eller som han säger i »Å skrive er å uttrykke som forbrytelse ... «, at »det avgjørende er forfatterens evne til å omforme erfaringen til språk, eller rettere sagt: gjøre språket selv til en opplevelse, dvs. en erfaring, en berøring med ytterkantene av det menneskelige mulige«. <sup>199</sup>

I essän »Det obskøne og det melankolske« skriver Sæterbakken om fotografen Joel-Peter Witkins bilder: »Han presenterer oss for de ytterste trusler, døden og misdannelsen i alle former, stilisert og estetisert etter bokstavelig talt alle kunstens regler. Kort sagt: Han gir oss det vi ikke vil ha, i form av noe vi vil ha.« <sup>200</sup> Witkins bilder gör det möjligt, skriver han, »å artikulere det avskyelige, uten å måtte gjøre noe med det, uten å måtte nedkjempe det som trussel, eller reparere det som en skade, eller medisinerere det som en sykdom«. <sup>201</sup>

Knausgård påpekar i sin långa reflektion över stil at »[g]rensen mellom hva som ikke kan sies og måten det ikke kan sies på, er så utydelig at det av og til kan se ut som to sider av samme sak«. Om klassikerna från Weimarepubliken säger han att de »befinner seg på det høyeste kulturelle nivået stilistisk sett, og at selv om de tankene de rommer kan være helt uhørte og egentlig, for oss, helt uak-

---

<sup>199</sup> Ibid., s. 227.

<sup>200</sup> Ibid., s. 122.

<sup>201</sup> Ibid., s. 125.

septable [...] så godtar vi dem, studerer dem og diskuterer dem som nettopp ikke-uhørte, men bare ved å si at disse tankene er farlige, at de er unntak, at de kom til i en politisk turbulent tid. Tankene er farlige, men stilen er topp, vi kan ta i dem« (s. 728). Hitlers *Min kamp* däremot är, genom sin hyporeflexivitet, oberörbar: »Hitler viste ansikt uten å vite det, han var bare en udannet, uforskammet og brutal mann fra folket [...]« (s. 729)

Den som är så civiliserad och rättänkande att hon helt avskär sig från de mera primitiva krafterna inom sig kan komma att skapa ett monster i det fördolda som till slut övermannar henne bakifrån – också med hela civilisationer kan kanske något liknande ske. Dubbelgångarmotivet som Knausgård är så fascinerad av, och som fick en blomstring i romantiken, ger i denna polariserade form en suggestiv bild av vilka katastrofala konsekvenser civilisationens förnekande av *id, det reella*, mörkret, kaoset och döden kan ha.

Det som förenar Sæterbakkens litterära valfrändskaper – sådana som Poe, Céline och Nikanor Teratologen – är kanske just strävandet efter att artikulera det avskyvärda utan att ta moralisk ställning till det. En viktig del av en vitalistisk konstsyn är accepterandet av människans svagheter och dödlighet. Men också i det avskyvärda råder det skillnader. Förfall, exkrementer, missbildningar, död – naturens gång så att säga, är något annat än våld, förnedring, mord. Frågan är då också om det är möjligt att artikulera det avskyvärda utan att göra något åt det – om inte artikulerandet i sig självt innebär en esteticering och domesticering som gör *det som inte får finnas* till något socialt acceptabelt?

Mot slutet av *Händelser vid vatten* (1993) skriver Kerstin Ekman om en litterär eftersittning där pratet kommer in på »massvåldtäkten utanför Piteå«. Det visar sig att poeten i församlingen kan redogöra för den i detalj: »Hur den siste ynglingen i tältet skar sönder den medvetlösas flickan med en trasig flaska. Hur han körde upp

den i slidan på henne.« När den gamle skalden konstaterar att han tror att han »hade varit i stånd till det själv« blir det tyst, alla är hänfödda över »djupet av hans mänsklighet«. Johan vill emellertid genast lämna sittningen, och drar Mia med sig. På hemvägen säger han att poeten har väckt ett starkt obehag i honom.

- Varför det? För att han säger sanningen om oss?
- För att det han säger om sig själv antagligen är sant.

De hade inte talat mer om det. Det hade varit en öppen fråga mellan dem om man kan se in i sitt eget mörker och om det rent av är ens skyldighet att göra det. Eller om man framkallar mörkret och gör det till sitt eget genom att kela med det.<sup>202</sup>

Får ingenting förbli dolt? Ska mörkret framkallas, och kan det framkallas utan att man också kelar med det? Beröringsskräck kan leda till kontaktlöshet, har jag tidigare skrivit, och det kontaktlösa ansiktet är det skamlösa ansiktet. Men skulle alternativet vara att ge sig hän åt mörkret och kaosmakterna, omfamna förstörelsen, skära sönder sitt ansikte, begå (litterärt) självmord?

Vad kan kraften i verklighetshungern bero på, om det inte är att det dualistiska schemat som drar en gräns mellan det innanför och det utanför ter sig så kategorisk? När den bebodda världen är så säkrad, så inbäddad, mot allt utanför, allt vilt och okoloniserat, att den har blivit obeboelig, ja, när det som kunde tänkas förmedla mellan de båda, sätta oss i förbindelse med varandra och med mörkret eller ljuset i oss själva, den helige anden, tycks vara bortspjälkat.

Knausgård skriver att den kommersiella kulturen eller »bildehimmelen« uttrycker nazistiska värden:

---

<sup>202</sup> Kerstin Ekman, *Händelser vid vatten*, Albert Bonniers Förlag 1993, s. 455.

Vakre kropper, vakre ansikter, sunne kropper, sunne ansikter, feilfrie kropper, feilfrie ansikter, heroiske mennesker, heroisk død, det er de samme bildene som figurerte da, den eneste forskjellen på deres og våres bilder, er at vi ikke vil sette dem ut i virkeligheten, men beholde dem der, i det uforpliktende, og at vi sier at det ikke er bildenes verdi som gjelder, men menneskenes verdi, som er annerledes. Men gapet mellom dem er så stort, og suget i det autentiske, som her er fiktivt, så stort at noen før eller siden vil senke himmelen ned på jorden og la den gjelde der. Masseorderen på Utøya gjorde det, han var ikke forpliktet i forhold til virkeligheten, altså de fysiske kroppene, men til bildet av virkeligheten, i hvilke ingen virkelige konsekvenser finnes. (s. 803)

Knausgårds verk *Min kamp* är på många sätt självt ett tidsenligt uttryck för den verklighetshunger han i sista delen försöker närma sig idéhistoriskt. En viktig premis för romanen är en ambition att komma förbi det tillverkade, i betydelsen konstfärdiga, men också i betydelsen det fiktiva eller uppdiktade. Han har en vision om total oppriktighet, och ålägger sig alltså att skriva snabbt och undvika att redigera längs vägen – för att nå fram till ett så oförställt, eller autentiskt, uttryck som möjligt. Ja, i en mening begår han litterärt självmord. Men han inser väl också att det han står fram med efter att ha skurit sönder sitt falska själv, masken, inte nödvändigtvis är ett sannare själv eller ett mera autentiskt ansikte – om då inte det trasiga ansiktet är just det? Det föresvävar mig att Knausgård, när han bär fram sitt trasiga ansikte, måste ha stått fram med en enorm, om än halvt galen, karisma – i betydelsen närvaro. Knausgård skriver själv att det karismatiska »overskrider den enkle dikotomin mellom det indre og det ytre jeg-et, og den mellom det biologiske og det kulturelle i det menneskelige« (s. 718). Han skriver också att inför en karismatisk man finns det »et element av ømhet i følel-



sene, fordi det finnes et element av ikke svakhet, det er ikke ordet, men noe ubeskyttet, kanskje, i den karismatiske utstrålingen« (s. 719). Diktandet är alltid på väg, sa Celan i ett pristal 1958, *sårat av verklighet, sökande verklighet*.<sup>203</sup>

Knausgård beskriver ondskan hos en Hitler eller en Breivik som ett slags skamraseri, och arketyper finner han i historien om Kain och Abel, där Gud bortser från Kains offer.

Herren ser mot Abel. Kains ansikt faller. Jahve advarer ham, hvis han ikke løfter det, vil synden krype sammen foran døren. Han lyder ikke, han dreper sin bror, og fra da av vil han være skjult for Jahves ansikt. Og siden ordet for ansikt og overflate er det samme på hebraisk, kan fordrivelsen fra jordens overflate også leses som en fordrivelse fra jordens, altså verdens, ansikt.

Det brant i Kain, og hans ansikt falt.

Kain blir ikke sett, det er historiens utgangspunkt. Når han ikke blir sett, er han ingen, og når han er ingen, er han død, og når han er død, har han ikke lenger noe å tape. (s. 654–655)

Knausgård påpekar att den kritiska punkten finns i utrymmet mellan att Kains ansikte inte blir sett, och att han sänker det och själv ser till att det inte blir sett; i detta okorrigerade rum samlar sig synden.

Ansiktet er den andre, og det er i dets lys vi blir til. Uten det ansiktet er vi ingen, og er vi ingen, er vi døde, og er vi døde, kan vi gjøre hva som helst. [...] Ansiktet forplikter. Det er derfor Gud sier: løft opp. Forplikt deg. Men Kain løfter ikke opp, han forplikter seg ikke, han overskrider det sosiale, og dreper. (s. 655)

---

<sup>203</sup> Tal vid mottagandet av den fria hansastaden Bremens litteraturpris, översättning Øyvind Berg i *Paul Celan. Etterlatt*, Kolon Forlag 1996, s. 76.

Knausgårds längtan efter ett slags skamlös eller suverän position var proportionell mot hans uppdrivna skamberedskap, skrev jag inledningsvis, och den dynamiken knöt jag till en narcissistisk problematik. Under tiden, alltså under skrivandet gång, kan det emellertid se ut som om Knausgård har blivit vuxen – något som hans far, om vi ska tro Knausgårds framställning, aldrig blev. Ty han »var ingen far, han var en sønn«. Knausgårds far påminner i viss mening om Bolaños »åldrade yngling« (jfr s. 30, not); han levde korrekt borgerligt medan Karl Ove var liten, men avslutade livet hos sin gamla mor »(kalla mig inte fader, mor, jag är ju er son)«, så att säga i en skitstorm.

Min intuition säger mig att allt tal om att begå litterärt självmord, eller att kunna tillåta sig att skriva »dåligt« (för att man är ett geni, som Stig Larsson), tillhör det pubertala, det oförlösta faderson-komplexet. Risk som ett heroiskt projekt. Det som emellertid gör intryck när Knausgård bär fram sitt sönderskurna ansikte på Biskops-Arnö är kanske ett slags mod, men inte heroism. Det är en form av nakenhet, det är det skyddslösa som vi tar ansvar för.

\*

I boken *Flammen og hjulet* (1995) skriver filosofen Kjell Madsen att mystikens »sneda blick på jaget« är potentiellt frigörande: »Man hensettes i en dimensjon hvor man ikke trenger å legitimere seg til stadighet. [...] Ego fritas fra kravet om å bygge opp, forsvare og utvide et tilstrekkelig konsistent og egenartet eksistensrepertoar.« Mystikernas »individualism« är inte bara äldre än, utan också anorlunda än den moderna, skriver han. »Mystikken frigjør egoet for den heroiske kampen for identitet.«<sup>204</sup> Det låter vackert och loc-

<sup>204</sup>

Kjell Madsen, *Flammen og hjulet*, Aschehoug 1995, s. 252.

kande, men är inte så enkelt – ty innebär inte ett utslocknande av egot i praktiken: död? Är inte mystikens frigörelselängtan djupast sett en freudiansk dödsdrift? Jo, det är en dimension av mystiken, säger Madsen, men tillfogar att längtan efter frigörelse utsträcker sig över ett större fält:

[...] fra det patologisk destruktive, over de bisarre kraftanstrengelser for å betvinge begjæret og/eller manipulere seg til frigjørende makt ved magiske midler, over alle slags meditative ekstaser til den sublime sinnsro som ikke har forskanset seg mot lidelsen; til ubundet, årvåken åpenhet for den lidelse som er livets realitet.<sup>205</sup>

Madsen tar till orda för ett själv-realiserande av helt annat slag än det gängse: Medan *ego* är en instans, är självet det rum som ger utrymme åt alla instanser, skriver Madsen. Självet kan inte identifieras som något annat än *ego* och har ingen självständig identitet: det är snarare det identitetslösa egot. Det är emellertid svårt att föreställa sig att en sådan *ego*-överskridande självtillit är något som det skulle vara möjligt att abstrahera sig fram till. Som Knausgård skriver: »Ansiktet er den andre, og det er i dets lys vi blir til. Uten det ansiktet er vi ingen...« Självtilliten beror av en ursprunglig, kärleksfull blick som skänker existens.

Knausgårds drift mot självskadande och litterärt självmord, har slagsida mot det destruktiva registret av frigörelselängtan – längtan bort från det inautentiska och falska. Men är det inte som om han i sin etiska reflektion över ansiktet och den andre närmar sig en mindre rasande, mera försonlig hållning, det som Madsen kallar »ubundet, årvåken åpenhet for den lidelse som er livets realitet«?

---

<sup>205</sup>

Ibid., s. 268–269.

I essän »Å skrive er å uttrykke som forbrytelse, det som ble innsatt som lov« skriver Stig Sæterbakken at diktverkets version av virkligheten är »noe annet enn virkeligheten [...] noe vesensforskjellig fra det foreliggende, og som i sin ytterste konsekvens er muligheten av en annen verden, *en annen ordning*«. <sup>206</sup> Skälet till att konst av en viss betydenhet gör sådant intryck, hävdar han här, »er at den er laget«. <sup>207</sup> Konstverket överskrider alltså virkligheten och det föreliggande – vilket här betyder just de allmänna meningar, de ta-för-givetheter som utgör vår omvärld – inte nödvändigtvis genom att överlåta oss till det reella och leda oss in i ångestens territorium, psykosen, men genom att föreslå *en annan ordning*. I ett sådant perspektiv är den »fiktio« som Knausgård inte längre orkar med inte dikning som sådan, utan de automatiserade sätten att berätta historier på, de mest institutionaliserade och beskyddande fåfångans former. Det handlar inte längre så mycket om att skära sönder ansiktet/masken som att kunna överskrida klyftan mellan inre och yttre. Ett slags kärleksarbete, den form av *courage* det kräver att finna det rätta uttrycket. En form av stilsäkerhet då, trots allt, om vi byter ut ordet säkerhet, och de konnotationer det har till befästningar, pansar och stelnade former, mot *tillit*?

Varje människa är en halvöppen dörr som leder till ett rum för alla, skriver Tomas Tranströmer i dikten »Den halvfärdiga himlen«. Och jag tänker att om litteraturen skulle kunna ge oss något, måste det väl vara, om inte nåd eller tröst, så åtminstone möjligheten av en annan ordning. Inte »ren« mänsklighet – ångest, ensam-

---

<sup>206</sup> *Dirty Things*, s. 222.

<sup>207</sup> *Ibid.*, s. 224.

het, undergång – utan delaktighet i en vision om att friheten finns.  
Som Tranströmer skriver i »Allegro«:

Musiken är ett glashus på sluttningen  
där stenarna flyger, stenarna rullar.

Och stenarna rullar tvärs igenom  
men varje ruta förblir hel.<sup>208</sup>

---

<sup>208</sup> Från samlingen *Den halvfärdiga himlen* (1962), i *Dikter och prosa 1954–2004*, Albert Bonniers Förlag 2011, s. 131.



# A crack in everything

## *Fiktion och verklighet*

Jag hade en gång en dröm: I »verkligheten« hade jag varit på bio och sett en dystopisk film där människorna framställdes stiliserade, närmast som levande döda, i ett svenskt välfärdssamhälle som hade förlorat kontakten med sig självt. I drömmen gick jag på bio för att ge filmen en ny chans, för jag visste inte vad jag ansåg om den. Den var ohyggligare än vad jag mindes, och jag ville gå därifrån, men hittade inte den gröna exit-skylden. Så småningom insåg jag att jag var infångad i filmens fiktionsuniversum.

Stämningen i drömmen var en känsla av att vara instängd i en överklig värld utan utgångar. Detta är en idé som ibland utprövas i science fiction-sammanhang: de produktiva dikotomier som utgör grunden är egentlig/oegentlig, original/kopia, verklighet/fiktion, och den skrämmande möjligheten består i att det oegentliga intar det egentligas plats och att det inte finns någon »andra himmel«. *Television is reality. And reality is less than television*, som det heter i filmen *Videodrome* av David Cronenberg.

I min dröm var jag tvungen att kämpa mot zombier som reste sig ur stoffet, och de antog alltmer skrämmande former. Jag kämpade väl, men varje gång jag trodde att jag kunde lämna »spelet«

kom jag bara till en ny spelplan, en krets djupare ner. Efter lång tid befann jag mig i ett öde, askgrått landskap. Framför mig såg jag en stenista som jag förstod var ämnad för mig. Jag steg ner i kistan. Jag skymtade en barnfamilj vid horisonten, på väg mot mig; de ville fråga mig till råds, om jag kände till någon utväg? Jag svarade med en röst som pulveriserades bort som torrt papper: »Nothing changes, you know.«

Idén om den moderna, västliga människans verklighetsunderskott formuleras ofta i *matrix*-fiktions där premissen är att det finns en *originalvärld* medan vi är fångna i en blek kopia. Den utopiska varianten: att det är möjligt att bryta igenom från ett luktfritt, sterilt och ovidkommande universum till ett ångande, doftande, berörande universum. I den dystopiska varianten har originalet gått förlorat.

\*

Har tecknet eller representationen en lägre ontologisk status än det som tecknet hänvisar till? Är förhållandet mellan tecknets uttrycks- och innehållsaspekt rent tillfällig, som Saussure hävdade, samtidigt som innehållsaspekten alltid redan tagit formen av ett nytt tecken som hänvisar till ett nytt innehåll, som postmodernisterna framhåller? Och står fiktion i ett förhållande till verklighet så som tecknet förhåller sig till det betecknade? I så fall är vi fiktionens fångar, och det finns inga utgångar.

\*

I boken *The Economics of Attention* påpekar Richard A. Lanham att informationsåldern har förskjutit förhållandet mellan *style* och *substance*: stilen har ryckt in i centrum och blivit »föremålet« för



handel ochandel. Därmed borde retoriken, som han kvalificerar som en *uppmärksamhetsekonomi*, åter komma till heders.

Lanham dikvalificerar den kommunikationsmodell som han menar har varit dominerande i västlig kultur och som gör stil till något sekundärt – som ser på retorik som motsatsen till det sanna och äkta. Denna modell kallar han *clarity-brevity-sincerity* (CBS), och han anser att den bygger på en varuekonomisk princip där ord helst ska vara ting: »Om du försöker packa in ord i känsla, i design, maskerar du bara den nakna sanningen med bedräglig glasyr.«<sup>209</sup>

CBS-modellen för kommunikation uttrycker en ikonoklastisk impuls, hävdar Lanham – vilken går ända tillbaka till Platon och Tertullianus som bägge föraktade poesi och diktning, och som vidarefördes hos puritanerna som stängde teatrarna i England under Cromwell. Den ikonoklastiska impulsen är förbunden med en rädsla för det flytande och en önskan om att självet ska vara något permanent och stabilt, inte artificiellt, övergående eller teatraliskt. Retoriken å sin sida betraktar självet som socialt konstruerat genom rollspel i livets teater.

Självmедvetenhet, som Lanham menar att anti-retorikerna förkastar som en hycklande kvalitet (fåfånga!), är en nödvändighetens dygd i ett informationssamhälle. Vad menar han med självmedvetenhet? En förmåga att betrakta ens eget uttryck som mer än ett genomskinligt medium, en förmåga att pendla mellan ett blickande *genom* och ett blickande *på*.

Detta stämmer överens med stoikern Epiktetos anmodan att spela den roll du har tilldelats i livets teater väl. Eller som Dag Solstad en gång skrev om att den »inautentiska« människans chanser kan beräknas efter i vilken grad han är medveten om sin rolls grän-

---

<sup>209</sup> Richard A. Lanham, *The Economics of Attention*, The University of Chicago Press 2006, s. 138.

ser och innehåll. Den som fullt ut identifierar sig med sina handlingar blir gisslan i ett spel där andra har bestämt spelreglerna.

\*

»Om någon överlämnade din kropp i första bästa förbigåendes våld, skulle du helt visst bli förtretad däröver«, säger Epiktetos. »Självt överlämnar du emellertid din själ i förste bästa förbigåendes våld, på det att han må få bringa den ur fattningen och uppröra den, om det faller honom in att säga dig någonting obehagligt; – blygs du inte?«<sup>210</sup>

Stoikern Epiktetos, som löstes från slavmarknaden på grund av sin fysiska vanförhet, har erfarit att kroppen ovillkorligen är underkastad förfall och våld. Hans plötsligt frigörande tanke: »Glöm aldrig att det inte är den som skymfar eller slår dig, utan det är din åsikt att allt detta är kränkande, som gör att du känner dig kränkt. Om alltså någon förargar dig, må du veta att det är dina egna antagna åsikter om honom, som äro skulden därtill.«<sup>211</sup> Med den *inställning* du har till lidandet kan du alltså ändå demonstrera en form av suveränitet. Metoden för att uppnå sinnesro eller *a-patheia* är att systematiskt förändra dina föreställningar så att inga av de relationer du ingår i är begärliga ägande- eller beroenderelationer. På så sätt kan du till slut bli *autark* eller själv-tillräcklig.

Så kan man naturligtvis fråga sig om inte stoikerna, med sin tro på förnuftets och besinningens makt, uppvisade en aning högmod på vägnar av människan? I sina meditationer över Psaltaren skriver Anders Piltz: »Erfarenheter börjar inte i intellektet eller det and-

---

<sup>210</sup> Epiktetos, *Handbok i livets konst*, översättning Nino Runeberg, Björk & Börjesson 1920, s. 24–25.

<sup>211</sup> *Ibid.*, s. 19.

liga. Inte i den resonerande hjärnan, de börjar i impulshjärnan, reptilhjärnan. [...] Känslornas symfoniorkester övar för fullt, långt innan förnuftets dirigent kan slå med taktpinnen i pulten och göra sig hörd.«<sup>212</sup>

\*

Augustinus, som i sin ungdom var retoriklärare och lebeman, som avnjöt teater och sinnligt välbehag, ägnar en del utrymme i sina *Bekännelser* åt att tillstå sin ungdoms syndiga leverne, vilket kort sagt bestod i att han hade låtit sig förföra av lögn och förbannad dikt, att han befann sig i de falska fiktionernas våld.

På ett ställe bekänner Augustinus att han fortfarande kan bli frestad av musikens sinnlighet i liturgiska sammanhang:

Nu finner jag, det erkänner jag, en viss tillfredsställelse i de sånger som är besjälade av dina ord, när de framförs med en vacker och skolad röst; [...] Men köttets förnöjelse – som inte bör ges tillfälle att förvekliga min ande – bedrar mig ofta; i stället för att ledsaga förnuftet genom att fogligt följa efter försöker känslan till och med springa framför och visa vägen [...] <sup>213</sup>

Vad är det som är så farligt med denna sinnlighet som rusar fram i förgrunden och vill ta ledningen? Att den hotar att omstörta sinnets hierarki och sabotera den heroiska ansträngningen att undslippa lidelsens – lidandets – problem?

---

<sup>212</sup> Anders Piltz, *Spåren i djupet*, Artos 1997, s. 7.

<sup>213</sup> Aurelius Augustin, *Bekännelser*, x, 33, översättning Bengt Ellenberger, Artos Bokförlag 1990.

\*

Att lidandets problem hos Augustinus också är skammens problem framgår av hans tolkning av syndafallsmyten i *Gudsstaten*. Orsaken till demoniseringen av könsdriften eller libido är att den gärna vill leva sitt eget liv, att den inte låter sig kontrolleras. Före fallet var sexualiteten underordnad viljan: »Mannen skulle ha ingjutit sin säd, och kvinnan mottagit den i sitt sköte, bara när och i den grad det var nödvändigt, som ett svar på viljans befallning, och inte på grund av *libidos* upphetsning.«<sup>214</sup> Att hos Augustinus skam är förknippad med att förlora kontrollen illustreras med ett av flera något bisarra exempel på hur förhållandet mellan kropp och vilja yttrade sig före syndafallet: »Och till slut har vi de som frivilligt, och utan någon obehaglig lukt, kan släppa fram en sådan mångfald av ljud från sin anus att det nästan kan förefalla som om de sjunger med denna kroppsdel.«<sup>215</sup>

\*

Lanham kan nog ha en poäng i att den ikonoklastiska impulsen är förbunden med en rädsla för det flytande och en önskan om att självet ska vara något permanent och stabilt. Men att Platon eller Augustinus skulle föra fram en idé om att självet därför skulle vara ett »ting« eller en »substans«? Det själv som Augustinus söker är väl snarare något som undandrar sig all representation, något som inte kan framställas utan att korrumpas – genom att det därigenom åter, som fetisch, skulle dras in i hela karusellen av falska identifikationer och utbytbarhet.

---

<sup>214</sup> *Gudsstaten*, XIV, 23–24.

<sup>215</sup> *Ibid.*, XIV, 24.

Är det nu så att begreppet vara, dvs konsumtionsvara, utan vidare låter sig växlas in i »uppmärksamhet« i det ekonomiska schemat för utbud och efterfrågan? Medan »vara« är en sak, är inte »uppmärksamhet« två? Å ena sidan en mental akt: ansträngning, hängivelse, självförglömmelse; å andra sidan en ackumulerande akt: berömmelse? Vem är det som »bjuder ut« uppmärksamhet och vem »efterfrågar« den?

Det finns en tradition beträffande uppmärksamhet som Lanham i liten grad berör: den kontemplativa, *intresselösa* uppmärksamheten; de religiösa mystikernas uppmärksamhet; kanske också konstupplevelsens uppmärksamhet. Denna uppmärksamhetsform anvisar en flyktväg från ekonomins hårda lag om utbud och efterfrågan.

I sin reflektion över uppmärksamhetens idealiska (?) verkningsätt, som en oscillerande rörelse mellan blickande *på* och blickande *genom*, tangerar Lanham likväl den kontemplativa traditionen, som förutsätter ett element av intresselöshet i betraktandet, eller den estetiska teorins *underliggörande*. Men anta att *stilen* intar föremålets eller varans plats, vars kurs stiger och faller i enlighet med lagarna för utbud och efterfrågan: vilka uttryck är det som tar mest plats i offentligheten under den »fria« konkurrensens betingelser? Är det inte den slugaste av alla övertalningskonster – reklamen, propagandan – som snarare driver fram en kollaps i den oscillerande rörelsen mellan *genom* och *på*? Genom att den inte bara erbjuder det vi önskar oss, utan också dikterar vad vi bör önska oss (berömmelse)? Vad är till syvende och sist eftertraktansvärt i en ekonomi där *stilen* har intagit tingens plats? Att bli berömd, vara föremål för andras intresse. Beundran eller begär. Vilken är då här den knappa resursen? Intresse, beundran, begär. Alla blickarna som klistrar sig till en kändis är inte precis uppmärksamma; de är bekräftande.

Beundrans baksida: förakt. I Tor Ulvens prosatext »Udatert« ser vi det mimetiska begäret veckla ut sig som ett slags burlesk vilja till liv; föraktet inte bara tematiseras, det är också verksamt i Ulvens egna beskrivningar, hans liknelser.

Det var en fetladen yngre kvinna, i blå drakt med hvite striper, og hun jogget så sakte at hun hele tiden var på nippet til å falle ned i kappgjengernes rullepølsete fysiologiske dynamikk, og det så ut som hun, for hver gang den fremstrakte foten møtte bakken (det vil si asfalten på gangveien) og ble pålesset hele kroppstygden, var ferdig til å klappe sammen lik en punktert badeball eller en råttten snømann, men at hun, hver gang hun sparket fra igjen, med en overnaturlig kraft, som ikke kom av sunnhet, skjønnhet og styrke, men av en desperat vilje til sunnhet, skjønnhet og styrke, ved en drabelig selvreddningsdåd klarte å hale seg opp av utmattelsens og sammenbruddets avgrunn; og slik, gjennom stadig nesten å synke sammen, og stadig heise seg opp igjen, forsvant hun ut av syne som et stort, blått, overvektig hjerte konstant på grensen til hjertesvikt [...] <sup>216</sup>

I samma text uppehåller sig Ulven vid konsumtionskulturens absurditeter, dess bjäfs och kitsch och tingeltangel som är förknippade med ett element av smaklöshet. Exempelvis citeras en passage ur en postorderkatalog, bland annat ur sektionen om »skämtprylar« – gummimasker och vattensprutande lösbröst, »*Kjempetunge. Stor, hul og kjøttfarget. Av plast. Træs over ens egen tunge og stikkes inn i munnen*«. Denna tunga dyker upp igen under en sexuell fantasi, som illustrerar hur vårt beskrivande språk är inmängd av

---

<sup>216</sup> Tor Ulven, *Nei, ikke det*, Gyldendal Norsk Forlag 1990, s. 94.

värderingar och hur berättaren hela tiden försöker undvika det vulgära, smaklösa, som hela tiden hotar dra fantasin ner i dyn:

[...] et hvitt skimmer rundt de lange bena, som mugg (nei, nei, ikke mugg for faen!), som rim, som tåke over et tjern, ja, som tåke over et tjern [...] hun la en hånd under hvert av brystene, løftet dem litt opp og slapp dem brått, så de ble hengende og disse (nei, ikke disse, men skjelve, det gjorde en viss forskjell om man sa disse eller skjelve, disse: flesk, fett, ister; skjelve: ospetrær, akrobater, buestrenger, altså:) [...] Akkurat idet han støtte inn i henne, fikk han øye på den, utrolig nok, hun hadde den, den hang og slafset ut av munnen hennes som en redningsklie, narretungen av plast, enorm og rød, et urimelig tungemål som gjorde det umulig (heldigvis) å snakke [...] <sup>217</sup>

\*

Det »puritanska« hos Augustinus ingick i en uppmärksamhetspraktik där syftet var frigörelse från *libidos* makt över sinnet. Denna praktik etablerades emellertid under inflytande av den persiska gnosticisms demonisering av det kroppsliga, som ett uppstigande genom en hierarki där orden, begreppen, Logos, sågs som något högre och renare, som borde och kunde lösgöras från materien: narrtungan av plast.

I dikten »Come Words, Away« skisserar Laura Riding Jackson ett slags alkemisk förädlingsprocess som är kongenial med en sådan hierarki:

Come, words, away from mouths,  
Away from tongues in mouths

---

<sup>217</sup> Ibid., s. 101 & 104.

And reckless hearts in tongues  
And mouths in cautious heads  
Come, words, away to where  
The meaning is not thickened  
With voice's fretting substance.<sup>218</sup>

Den kommunikationsmodell som Lanham kallar *clarity-brevity-sincerity* är tämligen säkert influerad av en sådan hierarkisk tanke, som gör *stil* till något falskt som beslöjar sanningen eller innehållet. Den förädlingsprocess som skisseras hos Riding Jackson slutar emellertid inte med ordet eller Logos som »ting«, den går ju snarare från det materiella/substantiella till det abstrakta, luftiga. CBS-modellen är väl snarare resultatet av en olycksalig kombination av puritanskt förakt för sinnlighet och en fetischisering av ordet som den handfasta »nakna sanningen«.

Lanham skriver:

Den tryckta textens uppkomst förstärkte också denna moraliska fordran, liksom varuekonomin [*the economics of stuff*], ty den är ett puritanskt medium. Framställningen i tryck avsvär sig alla slags sinnliga stimuli för att koncentrera sig på att presentera begreppsmässig tanke. Den vill, som tystnaden i ett bibliotek, isolera oss från distraktioner, insätta yttrandet i en idealiskt enkel ram.<sup>219</sup>

Lanham går till rätta med försvarare av skriftkulturen som värjer sig mot att ta i bruk informationsålderns uppsjö av multimediala uttrycksformer: de inser inte, menar han, att »en längtan efter form

---

<sup>218</sup> *A Selection Of The Poems Of Laura Riding* (edited with an introduction by Robert Nye), Persea Books 1996, s. 106.

<sup>219</sup> *The Economics of Attention*, s. 139.



och rörelse har alltid legat och lurat under den västerländska alfabetiska notationens frusna yta. Dess fossil är de retoriska mönster som i den klassiska retoriska terminologin kallas 'figurliga arrangemang'.<sup>220</sup>

Javisst, texter kan skruktureras figuralt, till exempel genom korsställande, och jodå, de figurliga elementen i en text kan accentueras visuellt och kinetiskt, men är det nödvändigtvis så som Lanham tycks anse: att all skrift egentligen längtar tillbaka till »den verkliga världen«? Är inte den skriftkultur som har utvecklats sig genom århundraden också en teknologi som formar tankar och historier på egna premisser, ett referenssystem vars styrka just är den uppenbara sprickan mellan tecken och betecknat, med den flexibilitet och alla de möjlighetsregister som öppnar sig i denna klyfta, detta gap, som är tätt förbundet med besinnandet av vår egen diskontinuerliga tillvaro?

\*

»A letter can be just an ordinary messenger, or it can be the courier which radiates dignity, prestige, and stability.« Detta sa Howard Kettler om typsnittet courier, som han på IBM:s beställning gav form och namn åt på 1950-talet. IBM glömde registrera exklusiv rätt att använda typsnittet vilket bidrog till dess raska utbredning som standardtypsnitt i skrivmaskinindustrin. När det används idag är det gärna med konnotationer till en lite passé »skrivmaskins-look«; man fabricerar gammalmodighet och »äkthet« – bläcket som tränger ut i papperstexturen – genom tillämpade nya varianter, till exempel *courier ragged*.

Eftersom courier är ett typsnitt som inte kräver förskjutningar

---

<sup>220</sup> Ibid., s. 86.

av mellanrummen mellan bokstäverna kan det enkelt opereras med i elektroniska medier, och användes därför i de första datamaskinerna. Courier används fortfarande som systemtypsnitt i datorer. Det är gärna i courier som programmerarna sitter och hårdkodar de fina och *smootha* gränssnitt som vi i vardagslag seglar omkring i. När typsnittet någon sällsynt gång når upp till ytan, som något annat än den ludna design-varianten, får man gärna en oroadande känsla av att något är på tok («missing font», «postscript error»). Närmast som om en robots stål fjäder (eller DNA-sträng?) skulle springa loss och bryta igenom en vacker kropp: illusionsbrott.

En sträng av ettor och nollor är inte som en sträng av bokstäver i stånd att generera en teater av föreställningar i läsarens huvud. Ettor och nollor kan däremot kombineras på oändligt många sätt för att generera en läsbar text, som blir en plastisk företeelse som materialiseras som typsnitt i ett *interface* eller »gränssnitt« där skriften är sidoställd med ljud och bild. Gränssnittet blir en teatral yta där man kan tänka sig att ljud och bild med sina levande föreställningssurrogat lätt kan komma att tränga undan skriften.

Kanske kan man säga det så: Verkligheten möter våra sinnen analogt, kontinuerligt, men blir förstådd – insatt i ett system av skillnader – digitalt. Ju enklare system av skillnader, desto tätare kan informationen packas. Den digitala koden är så tät att vi inte kan packa upp den själva; genom datateknologin packas den upp för oss och möter våra sinnen, om inte analogt, så pseudo-analogt.

Inte bara medvetandet om den egna ändligheten gör människan till ett diskontinuerligt väsen. Diskontinuiteten ligger också på djupet av det vi brukar tänka är vad som utmärker människan som människa: språket; den ligger i sprickan mellan tecknet och dess referens.

*Teknik* betyder egentligen hantverk, och teknologiska hjälpme-

del kan betraktas som en form av proteser. Men eftersom proteser också visar på människans ändlighet försöker man osynliggöra dem. I den mån tekniken låter tingen uppgå i ren och knarrfri funktionalitet – något som väl kan sägas vara fallet i ett *interface* – kan man säga att världen avmaterialiseras och dualiteten mellan det egna och det andra upphävs.<sup>221</sup>

Vår tids verklighetssug formuleras kanske från insidan av ett *interface* där döden, till synes, inte existerar? Som reklamfotografiernas oberörda ansikten, höjda över förfall, död, smärta? Eller också besläktat med det som Roland Barthes i *La chambre claire* (1980) kallar världens mest utbredda fotografi: *det unära fotografiet*:

Efter att på detta sätt ha gått igenom alla former av *förnuftigt intresse* som vissa foton väckte i mig, tyckte jag mig kunna konstatera att *studium*, förutsatt att det inte är märkt, piskat eller mönstrat av någon detalj (*punctum*) som drar mig till sig eller sårar mig, ger upphov till en mycket utbredd (världens mest utbredda) typ av foto som man skulle kunna kalla *det unära fotografiet*.<sup>222</sup>

Det unära fotografiet kännetecknas av en strävan mot enhet, och Barthes hävdar att nyhetsfotografierna ofta är unära, likaså pornografiska bilder: »Något mer homogent än ett pornografiskt fotografi finns inte. Det är ett ständigt lika naivt foto, ett foto utan avsikt, utan beräkning.«<sup>223</sup> Man kunde kanske säga att ett sådant fotografi återger verkligheten efter modellen *clarity-brevity-sincerity*, i tron att det vore ett totalt genomskinligt medium, inte belam-

---

<sup>221</sup> Jfr Lars Svendsens *Kjedsomhetens filosofi*, Universitetsforlaget 1999.

<sup>222</sup> Roland Barthes, *Det ljusa rummet*, översättning Mats Löfgren, Alfabet 1986, s. 62–63.

<sup>223</sup> *Ibid.*, s. 64.

rat med *stil*. Men det förhåller sig snarare så att det unära fotografiet genomsyras av kulturell kod, men automatiserat i en grad som gör själva koden genomskinlig, ej påfallande.

Barthes *puncta* kan då kanske betraktas som ett slags cohenska »sprickor« som släpper in ljuset, från det verkliga: »There is a crack, a crack in everything/ That's how the light gets in.«

\*

Personifiering, *prosopopeia*, att ge ansikte, är också läsningens figur. Man föreställer sig texten som ett levande väsen, som en kropp; och som varje kropp har den en utsida och en insida. Så kan man till exempel säga, som Ulven gör, att en bok bör vara lite dum, att den bör ha ett fält av omedvetenhet som gör den klokare än författaren. I prosatexten »Gitt« förbinder Ulven det sociala med ansiktet och det asociala med tankarna, »også de som tenker seg selv utenfor bevisstheten, som om det fantes en annen, villere hjerne innsluttet i den første, lik hjertet i en kropp«.<sup>224</sup> Texten som en kropp, med en hjärna och en vildare hjärna, ett pulserande hjärta som skickar blodet runt i kroppens ådernät, mest finmaskigt precis där under huden? Så kan man kanske tänka sig att blodet ibland lyser igenom den kosmetiska ytan, det sociala gränssnittet – att texten *rodnar*?

Det som Ulven kallar ett fält av omedvetenhet kan kanske lika gärna kallas *tyst kunskap*. Madeleine Gustafsson säger i ett föredrag att vi »i själva verket VET mycket mer än vi egentligen kan förklara. Man skulle kunna uttrycka det så att vi vet mer än vi vet att vi vet«. Hon säger att psykoanalytikern »som sitter tillbakalutad i sin fåtölj och *tankspritt* lyssnar till patientens ordflöde« använder sig av

---

<sup>224</sup> *Nei, ikke det*, s. 55.

denna kunskap. Också läsaren använder sig av den, när hon »skju-  
ter upp sitt omdöme så länge hon kan, stryker för på känn där  
något vibrerar, ger eko (inom henne själv?)«. <sup>225</sup> En tankspridd  
koncentration eller vaksam distraktion, kallar hon denna speciella  
form av lyhörddhet. <sup>226</sup> Det kan ju hända att det är i detta lyhörda  
tillstånd som läsaren kan få en förnimmelse av att en text avslöjar  
sig. Fast, avslöjar sig – vore det inte riktigare att säga att den visar  
sig? Med ett element av icke-intentionalitet, utan att det därför kan  
kallas ett glapp eller ett fel?

Nej, en text i sig själv har varken hjärta, andning eller tyst kun-  
skap. Detta måste vara något som läsaren projicerar in i den. Men  
det man kan uppleva som textens tilltal kan väl inte vara ren projek-  
tion? Rör det sig inte snarare av en form av tillit eller tro (som alltid  
riktar sig till en annan, också när den andre är frånvarande)? Perso-  
nifiering är en figur som hämtar sin modell från levande mänskligt  
liv – det sociala. Tillit måste vara ett slags möjlighetsbetingelse för  
denna läsningens figur, som kilar sig in i glipan mellan närvaro och  
frånvaro, det faktum att den närvarande texten vittnar om en från-  
varande författare.

Man kan kanske också tänka sig att det finns en parallell rörelse  
i läsningen betingad av samma spel mellan närvaro och frånvaro

---

<sup>225</sup> Madeleine Gustafsson, »Anteckningar om kritik«, i *Kritiker* 2 (2006), s. 80.

<sup>226</sup> Paul Celan är också inne på denna tankspridda form av lyhörddhet i sitt tal  
»Meridianen«. När det är fråga om konsten, säger han, finns det alltid någon  
närvarande som inte hör ordentligt efter. Det gäller Lucile i Georg Büchners  
*Dantons död*: »Någon som hör och lyssnar och ser ... och som sedan inte vet  
vad det var tal om. Men som hör den talande, 'ser honom tala', som lägger  
märke till språk och gestalt [...] samtidigt också andningen, det vill säga  
riktning och öde.« (Efter Øyvind Bergs översättning, Kolon Forlag 1996,  
s. 114.) Lucile, hon är »konstblind«. Hon ser inte genom språket, utan för-  
nimmer det som något taktilt, andande.

som är läsandets och livets villkor, nämligen av-personifiering, eller demaskering. Jag sa att tillit låg till grund för figuren prosopopeia, men vill här tillfoga att demaskering (förlust av ansikte?) inte för den skull måste vara betingad av misstillit. Kanske handlar det snarare om en tillit som också omfattar döden. Demaskering som en funktion av den icke-intentionalitet som Ulven talar om. Det är läsningens ständiga *memento mori*, en påminnelse som inte vittnar om dödsfixering, snarare om ett akut livs-medvetande. Som i den gåtfulla avslutningen på »Gitt«:

[ ... ] så gitt også øyeblikket for det siste blikket, øyeblikket da mørket fra før fødselen møter mørket fra etter livet, som om eksistensen var en omvendt tunnel, en tunnel av lys, en unntakstilstand av synlighet, mens mørket straks etterpå nærmer seg og lukker fra begge sider, liksom parentesens av lys var tom, liksom det leselige i den var skrevet med et usynlighetsblekk som ikke lot seg fremkalle igjen.<sup>227</sup>

\*

I Augustinus livshistoria avspeglas en brytningstid där senantik och kristendom avlöser antiken; centraliseringen av makten har sin motsvarighet i centralisering av själen; den inre skönheten överordnas den yttre. Den synliga skönheten kan bara godtas i den mån den underordnas och leder själens uppmärksamhet mot det innersta, heligaste: Guds skönhet som inte kan framställas.

Det är inte så lätt att se att bildförbudet skulle vara verksamt i indisk tradition, där gudavärlden är allt annat än centraliserad, och där det inte alltid är enkelt att få syn på någon hierarki där sinnenas teater skulle representera en farlig frestelse för den religiösa

---

<sup>227</sup> *Nei, ikke det*, s. 60.

fromheten – i varje fall inte för den folkliga fromheten där gudabil-  
derna spelar en viktig roll i det rituella livet. Men även i indisk tra-  
dition finns det ju genomsådare som har funnit att allt är bländ-  
verk och jagande efter vind, *mayas slöja*, och som helst vill befrias  
från karmas lagar som binder självet till födelse, död och återfö-  
delse, till en evig ringdans av avancemang eller nedåttfall i den soci-  
ala hierarkin.

Augustinus innerliggjorda Gudslängtan kan nog ha en del ge-  
mensamt med upanishaderna, där Kjell Madsen lokaliserar »ur-  
gnosticismen«. Detta är en dualism som ännu inte är behäftad med  
gott och ont som moraliska kategorier, och som kan kokas ner till  
en upplevelse av splittring. Madsen kvalificerar det som splitt-  
ringen mellan mitt *ego* – plågat av begär och falska identifikationer  
– och mitt *själv*, som både omfattar och överskrider egot. Han skri-  
ver: »Den som kjenner seg fullt ut *hjemme* i sitt sosiale jeg (hva  
skulle jeg ellers være?) og erfarer det sosiale livet som det naturlige  
forum for selvrealisering (i hva slags liv skulle jeg ellers realisere  
meg?), er opplagt ikke på bølgelengde med upanishadene.«<sup>228</sup>

En central symbol för självet i upanishaderna är hjulet, som kall-  
as »kung över allt varande«. Självet omfattar både ekrarna som  
strålar ut i alla riktningar och navet som samlar allt i ett. Madsen  
utvecklar: allt utspelas kring den kungliga stillheten: »Uten et  
punkt av absolutt ro i sentrum av en selv vil verdens konstante støy  
føre til lidelse, psykisk sammenbrudd, oppløsning, vannvidd, enda  
mer lidelse.«<sup>229</sup> De metafysiska skolorna i indisk filosofi vill väl  
kalla detta innersta som allt kretsar omkring för *brahman* – det  
gudomliga alltets viktlösa tyngdpunkt som det individuella självet,  
*atman*, kan uppgå i, bli delaktigt i. Den materialistiska skolan,

---

<sup>228</sup> Kjell Madsen, *Flammen og hjulet*, Aschehoug 1995, s. 102.

<sup>229</sup> *Ibid.*, s. 111.

buddhismen, vill i denna punkt snarare lokalisera utslocknandet, upplösningen, nirvana, *icke-själ*.

\*

Psaltaren ger bland annat uttryck åt den kraftlösa människans klagan: benen lossnar i kroppen, hjärtat smälter som vax, munnen är torr som en lerskärva och tungan klibbar vid gommen. Såren stincker och höfterna brinner av smärta. Hjärtat hamrar.

»Vi vill inte medge att vi finns i kroppen, som drar oss med, som binder oss, håller oss kvar, ibland krossar oss – men är den enda platsen för verkligheten, mitt enda sätt att existera«, skriver Anders Piltz.<sup>230</sup>

Min bror dog av en hjärntumör som åt sig in i själva det förstånd som Epiktetos fäste så stor lit till. Till slut fanns bara bönen kvar.

\*

Anders Olsson<sup>231</sup> beskriver Ekelöfs dikt »Xoanon« som en metodisk avklädningsakt med utgångspunkt i en Maria-ikon. Efter att han har avlägsnat Jesusbarn, kläder, krona, underkjol, ansikte, ögon, guldgrundning och undermålning, kommer träet fram: »Det finns i träet/ nästan igenväxt, ögat av en kvist/ som bröts i trädets ungdom någon gång –/ du ser på mig, Hodigíttria, Philoúsa.«<sup>232</sup> (*Hodigíttria*: vägledande, *Philoúsa*: kärleksfull.) Också befriad från all representation bär denna träbit på ett tecken som möter jagets

---

<sup>230</sup> *Spåren i djupet*, s. 10.

<sup>231</sup> Anders Olsson, *Gunnar Ekelöf*, Natur & Kultur 1997, s. 121–124.

<sup>232</sup> Gunnar Ekelöf, *Sagan om Fatumeh* (1966), i *Dikter*, MånPocket, Albert Bonniers Förlag 1991, s. 493.



blick, säger Olsson. Ett slags *punctum*, tänker jag. »Blicken framstår hur som helst som både det första och det sista som försvinner i Ekelöfs värld«, skriver Olsson.



## Det rena ögats paradiset

### *Omöjligheten att fly (Tor Ulven)*

Tor Ulven hör definitivt inte till dem som utan vidare känner sig *hemma* i sitt sociala jag. Om man tar utgångspunkt i prosasamlingen *Nei, ikke det* (1990) märker man en längtan bort från det individuella och sociala som kommer till uttryck i en fascination av föremål och natur, som är utan medvetande, och en fascination av det kreaturliga, som är utan dödsmedvetande.

Denna fascination kan förefalla förknippad med en nedkylningsstrategi, i syfte att uppnå sinnesro, stoikernas *a-patheia*. Historien »Rolig nå« skildrar exempelvis en man som bokstavligen talat uppsöker »skogens ro«:

[...] han stanser ved en dam og stirrer stadig på vannloppens virrende, fjærende punktnedslag, later til å følge ett og ett av insektene for å fastslå dets bane på vannet, med en omhu som om det lille ringspredende trampolinesøkket i overflatehinnen var i hans eget øye; og slike kontemplasjoner hengir han seg til i atskillige minutter om gangen, kanskje en halvtime, og han er synlig nummen i kroppen når han omsider reiser seg og trasker videre, stivt og haltende til å begynne med. Ansiktsuttrykket, etter disse statiske ekskursjonene i naturens

bagateller, er imidlertid nesten det man vil kalle fredfullt, og det er en rimelig hypotese at han søker en slags fred i sinnet.<sup>233</sup>

Ofta uppsöks ron genom kontemplativt betraktande av mekanisk rörelse, som genom tyngdkraftens påverkan med nödvändighet går mot det orörliga, t ex när en sten kastas mot ett flyttblock:

Steinen lager tre klikkelyder i stillheten: først når den treffer en av de andre steinene der oppe, så, litt svakere, når den spretter fra denne mot kanten av kampesteinen, til slutt, litt sterkere igjen, når den møter to steiner på bakken og blir liggende urørlig mellom dem. (s. 75–76)

Eller i historien »Udatert«, där det finns en lång beskrivning av en mekanisk clown som sätts i rörelse av en ruttan apelsin som slår in i den – stora svängningar som gradvis blir mindre för att omärkligt övergå i orörlighet:

[...] først ganske kraftig, med store intervaller, så fortere og svakere, hektisk fortere og svakere, inntil den sukket seg, et par nesten uhorlige kling, inn i ingenting, inn i den fullstendige tausheten den lille klovnem ville iaktta, inntil neste gang den ble satt i bevegelse, enten det var om to sekunder eller om tredve år. Han forsto ikke dette. Men han hadde en vag følelse av å misunne den lille klovnem. (s. 116)

Det kontemplativa dröjandet vid oscillerande rörelser kan kanske läsas som ett försök till självhypnos? Titeln »Rolig nå« leder ju också tankarna till vaggvisor.

---

<sup>233</sup> Tor Ulven, *Nei, ikke det*, Gyldendal Norsk Forlag 1990, s. 76–77. I det följande anges sidnummer inom parentes fortlöpande i texten.

I en intervju i *Vagant*<sup>234</sup> citerade Ulven Goethes dikt »Über alle Gipfeln«. Dikten har formen av en vaggvisa: Över alla bergstoppar råder stillhet. Du märker knappt en vindpust i trädkronorna. Fåglarna tiger i skogen: »Warte nur, balde/ Ruhest du auch.« Ulven kommenterar lakoniskt: »Diktet er optimistisk i den forstand at før eller siden finner vi alle ro. Da er vi dessverre døde.«<sup>235</sup>

Ty, som han påpekar i samma intervju: »ingen slipper unna det individuelle perspektivet« – det läcker in och laddar Ulvens texter med en intensitet som gör dem allt annat än lidelsefria.

\*

Utgångssituationen i prosatexten »Gitt« utgörs av ett försök att tänka sig möjligheten av ett »rent« förnimmande, utan fördom, utan lidelse; ögat som en spegel, utan intelligens och utan minne. Så snart föreställningen har lanserats är den också komprometterad. Sekvensen mimar så att säga perceptionens genes, där den obesudlade blicken så snart den kan igenkänna och minnas andra bilder behäftas med inte bara hjärna, utan också hjärta. Vilket gör blicken till en evigt tolkande blick; men inte bara det – till en produktiv blick, en blick som skapar nya bilder, bilder utan förankring i det givna utan i det möjliga och omöjliga: dröm, utopi.

Det har sagts att Ulven i sina texter graviterar mot en utsida: (»Som stein og spel er det du helst vil vite.«) Problemet är ju att man inte kan få tillgång till en sådan utsida utan att ge avkall på själva förståelsens organ, medvetandet. »Där döden är, är inte jag, och där jag är, är inte döden«, som Epikuros formulerade det. En formulering som, om man supplerar den med dess skenbara motsats

---

<sup>234</sup> Se »Motgift«, i Alf van der Hagen, *Dialoger*, Oslo 1996, s. 262.

<sup>235</sup> I *Dialoger*, s. 272.

– »Där livet är, är inte jag, och där jag är, är inte livet«<sup>236</sup> – illustrerar hur människan är ett diskontinuerligt väsen. Jo, Ulven tycks längta mot ett överskridande av detta plågsamma tillstånd. Ju mera tanken töjs mot medvetandets utsida, desto mera etsande blir emellertid medvetenheten om en brytpunkt; och samtidigt är det som om föreställningsförmågan accelererar: det ena *antag att* och *som om* griper fatt i nästa. Tanken tänjs mot den odifferentierade utsidan, och i texten myllrar det.

Man kunde kanske tänka sig ett medvetande så inriktat på utsidan att det stirrade sig blint, och i samma stund utvecklade en ny form av receptivitet, ett medvetande muterat till ett slags beröringens kunskapsorgan? Blindhet såsom bländning är ett klassiskt topos i litteraturen, men brukar då inte innebära förlust av medvetande, snarare en fördjupad insikt, en förmåga att uppfatta skillnader i det som för den seende ter sig odifferentierat: mörkret.

For gitt dette øyet, så gitt også nerveforbindelsene til hjernen, uten hvilken synsinntrykkene er verdiløse, og gitt denne hjernen, også hodet og ansiktet som bare sjelden forteller om de tankene som hjernen produserer eller har lagret, det sosiale: ansiktet, og det asosiale: tankene, også de som tenker seg selv utenfor bevisstheten, som om det fantes en annen, villere hjerne innesluttet i den første, lik hjertet i en kropp. Gitt dette øyet, så gitt hjertet; for hjertet finnes uten øye, men ikke øye uten hjerte; det blinde altså mer fundamentalt enn det seende, for det finnes vitterlig dyr som etter å ha levd mange generasjoner, kanskje noen tusen generasjoner, i mørket, får øynene tilbakedannet, de blir ubrukelige og forsvinner, men dyrene lever videre,

---

<sup>236</sup> Det Ulf Eriksson i föredraget »Foramen Magnum. Kristine Næss och det ofantliga rummet« (Kritiker 9, 2008), kallar »heteroepikurism«.

spesialisert på mørket, gjør de ikke? Gjør de ikke? (Det kunne vært en blinnds spørsmål.) (s. 54–55)

Parentesen omkring hypotesen att det kunde ha varit en blinnds fråga. Föreställningen om att bli blind, om att bli djur, utan att därför ge avkall på medvetandet, för djuren lever vidare, står det, »specialiserade« på mörker. Gör de inte det? Gör de inte det?

\*

Titeln *Nei, ikke det* är som språkhandling betraktad ett slags undvikandets manöver som visar på ett emotionellt tryck, och som leder tankarna till begreppet *ofrivilligt minne*. Rent strukturellt är öppningstexten »Gull, vinter« exemplarisk: försöket att beskriva en trädgård neutralt, »som om jeg var et hjerte- og hjerneløst øye, som om jeg var et videokamera av ord« (s. 5) saboteras inte bara av den fullständiga excessen i beskrivande; vid en tidpunkt glider associationerna motvilligt över i en händelse som jag-personen helst inte vill kännas vid, en skidtur med en vän och en väninna (som de båda troligen är förälskade i), där jag-personen framstår som en ynkrygg i och med att han blir svimfärdig när vännen faller och skadar sig: »Nei, ikke blodflekkene på snøen« (s. 9). Händelsen i sig själv framstår strängt taget inte som särskilt dramatisk, men bilden som metonymiskt leder över i minnet av händelsen antyder likväl vilken status den har i jag-personens historia; blodfläckarna på den vita snön leder tanken inte bara till olyckshändelse, men till förbrytelse, förlorad oskuld, något oupprättligt.

Berättarens kamrat utför ett övermodigt hopp »(som kanskje skulle imponere henne)«, faller och slår sig blodig. Hoppet är en vitalistisk handling, och kamraten kommer snabbt på benen efter att väninnan har skyndat dit och förbundet såret. Berättaren däre-

mot är nära att svimma: »og blodfleckene på snøen, de som fikk kvalmen og svimmelheten til å hvirvle seg spiralformet gjennom min hvitnende kropp« (s. 9).

Blod: en kropp vars integritet är hotad. Medan kamraten genast reser sig, blir jaget vanmäktigt och sätts ur balans av att se blod. Som ett slags empati: blodet som lämnar hans eget huvud när han ser blodet rinna ut ur kamraten. Vad beträffar vännen återställer den handlingskraftiga flickan balansen genom att stoppa blodflödet. Hon måste emellertid också komma berättaren till undsättning med något att dricka, och kommer då att röra vid hans kind, »en fuglevingeaktig trøsteberøring«. Det är en änglaaktig gest, också den inriktad på att återställa balans, kan man tänka, men i detta fall framkallar den ytterligare obalans, nämligen *skam*.

Og den forferdelige skammen limt sammen med gleden over det hun gjorde, hun, som han var forelsket i, av meg betraktet som reservert eller sakrosankt på en måte, hennes fingre streifet nå mitt kinn, men med et rødmende spor av skjensel etter seg, ikke engang over klovrens kinn, men over sveklingens strøk de, et strøk av medlidenhet og hån, ikke av interesse eller beundring (men det er kanskje det verste: til denne dag vet jeg ikke om hun, kanskje, likevel, følte et snev av tiltrekning overfor meg, som jeg overfor henne; sannsynligvis ikke). (s. 16)

\*

För ett öga utan nervförbindelse till hjärnan är synintrycken värdelösa, skriver Ulven i »Gitt«; men givet hjärnan, så gives huvudet och ansiktet, det asociala och det sociala; och givet ögonen så gives hjärtat, givet hjärtat gives blodomloppet. Att vara människa i en kropp, det är att befinna sig i ett relativt slutet system med huden som både yttre gräns och kontaktyta mot andra.



Varför är flådda kroppar som uppträder i skräckfilmer mycket mera skrämmande än de torra skeletten? »[ ... ] dryppende av slimete kroppslighet, den kosmetiske overflaten flenset vekk [ ... ] en ulovlig skrekkfilm vist på baksiden av hudens lerret«. Också här iscensätts en flykt till tingen, de som vilar i sig själva och inte utstrålar otrygghet, så som de labila människorna gör, de som går omkring med blodomlopp som ormbon där under huden ...

Gitt blodomløpet, gitt at øynene vår ikke er rene, gitt at vi ikke er engler, men uhyrer. Engler, små engler av messing. Fire tente lys som avga varme, og fikk englene, hver av dem med en liten, lydløs basun for munnen, til å fly rundt, i et evig kretsløp, og ned fra hver engel, løst dinglyende, en tynn metallstikke, som i farten kom til å streife fire små, kuppelformede bjeller, omtrent som sykkelklokker, og avgi en fjern, klinger liten istone fra det rene øyes paradis, ikke fra det dømmende og straffende øyes frostsprengte purgatorium; engler i sin egen verden, ikke fangevoktere i vår. Alltid større trøst i tingene enn i menneskene; tingenes trygghet, menneskenes utrygghet. (s. 57)

Berättaren i »Gitt« minns ett sjukhusbesök från barndomen, där han med ett slags desintresserad fascination, »etter den såkalte likegladsprøyten« (s. 55), betraktar sin egen kropps insida på en skärm – när han talar om det för sjuksköterskan vrider hon hastigt bort skärmen. Det är inte meningen att han ska se. Så som blodet bringade jaget i obalans i »Gull, vinter« har även minnet som framkallas i »Gitt« att göra med en störning av kroppens balans. Berättaren upptäcker en slang från en flaska med röd vätska som försvinner in i hans rygg, »og den rødbrune væsken hadde rent fra et sted inne i meg, gjennom gummislangen, ned i glassflasken, en fjern, anorganisk siamesisk tvilling av glass« (s. 58).

Fremdeles mener jeg å huske den kvalmt og bløtt skurende fornem-  
melsen av gummislangen mens den gled gjennom hullet i ryggen og  
ut. Hånden hennes. Hånden jeg fikk lov å holde i, sannsynligvis meget  
hardt, mens slangen ble trukket ut, sykepleierskens (som det ennå  
het, på den tiden) hånd, stukket frem til det formål, ettersom jeg ennå  
ikke var voksen, og derfor, foreløpig, hadde rett til å klamre meg til en  
tilfeldig fremstrakt hånd, en ansiktsløs sykepleierskes englehånd; for  
englene man møter står ikke omgitt av en nordlysaktig nimbus ved  
den lidendes side og er åndelige, de har hender som ikke renner bort  
i en lysflekk når man tar etter dem, de er taktile, korporlige engler, og  
de dør, før eller siden; på kirkegården ligger englene og råtner.  
(s. 58–59)

\*

Flickans berøring i »Gull, vinter« framkallar ytterligere obalans i  
form av skam, skrev jag, men kanskje är det tvärtom, kanske är be-  
röringen ett slags återupprättelsehandling: När hon rör vid den lik-  
bleke ynkryggens kind framkallar hon en lidelsefull, vital reaktion;  
blodet återvänder till ansiktet. Ansiktet, det sociala: rodnaden.  
Skammen är dessutom sammanlimmad med en glädje, glädjen  
över beröringen, som trots förödmjukelsen också har något löftes-  
rikt över sig. Sekvensen avslutas med en parentes som sluter sig  
kring en frågande gest, hoppfullt förtvivlad; antag att attraktionen  
var ömsesidig?

Även i »Gitt« förbinds den tröstande kvinnohanden med något  
änglaaktigt, ikoniskt representerat av sjuksköterskan. Här är emel-  
lertid beröringen i viss mening »ren«, den är inte beledsagad av  
skam. Berättaren är ett barn, och har fortfarande »rett til å klamre  
seg«.

Genom fascinationen inför mässingänglarna och den spröda is-

tonen från det rena ögats paradiset tecknas en flyktlinje från det sociala med dess intresseekonomi, från »det straffande og dömmende øyet«. Alltid större tröst hos tingen än hos människorna. Men, tingen har inte ögon, de har inte händer! Och de änglar man faktiskt möter, de är ju högst kroppsliga!

Ulvens paradisdrom kan se ut som en dröm om att mista medvetande, men är nog snarare en dröm om rent medvetande, närmast i religiös mening – rent förnimmande, ett slags vara utan plåga, utan ångest. Som man också kunde tänka sig vore drömmen om att bli rent upplevd: att bli sedd utan att bli värderad, djupast sett en dröm om nåd.

Men ack, de kroppsliga änglarna är ju också underkastade tidens lag, de dör – och, när de hos Ulven har blivit en fullt ut mänsklig vision, ingår de också i det otrygga sociala:

Hva har jeg lest et sted, at bildet av englene, særlig vingene deres, skal være utviklet fra synet av rovfugler, eller fra forestillingen om harpyer, at englene er forvandlede uhyrer? Det upersonlige igjen nå. Gitt dette øyet, [...] (s. 60)

Tillvaron är plågsam och besudlad. »[...] det finnes nevrotiske tilstander hvor man ikke kan få vasket hendene ofte og grundig nok. Men gitt hendene, så gitt det som tilsviner dem. Syndenes antall er uendelig som bakteriene på livets bunn« (s. 58–59). Och berättelsen »Gull, vinter« slutar så här: »ikke hvit, ikke ren, ikke tom« (s. 17). Drömmen om det rena ögats paradiset, eller om att beröras av änglahand, är och förblir dröm – alltså inte förankrad i det givna, utan i det möjliga och omöjliga. Men det är kanske heller inte så lite?



## Bli fågel

*Beroende (Marja-Liisa Vartio)*

Vår undulat var albino och hade röda ögon. Jag hade ställt ut den på terrassen för att den skulle få burra med fjädrarna i sommarbrisen. Jag minns lakan och tillstoppat avloppshål. Jag minns ljudet av tvättmaskinen som brummade. Jag drog kammen genom håret, försiktigt, helt försiktigt. Jag hörde ett väldigt väsen utifrån, men kom för sent. Skatorna måste ha haft tillräckligt långa näbbar för att nå in till mitten av buren från spjälorna. De ryckte loss stjärten och hackade hål i bakhuvudet på vår fågel. Det fanns ingenting jag kunde göra. Jag minns den röda fläcken i baken, lite blod från ena foten. Den drog tillbaka huvudet och spretade med fjädrarna. Den lutade sig in mot spegeln och väntade. På natten, på väg till toaletten, märkte jag att någon såg på mig, den vita fågeln där i buren, i mörkret, de röda ögonen. Den slutade ta till sig näring och efter en tid dog den.

\*

Marja-Liisa Vartios roman *Fåglarna var hans* (1967) utkom på norska 2001, i Nøste Kendziors översättning.<sup>237</sup> Det var titeln som

---

<sup>237</sup> I klassikerserien *Moderne tider*, Bokvennen forlag. I det följande citeras det

först väckte mitt intresse, samt fotografiet av författaren på framsidan, där hon håller huvudet lyft så där – stolt, lystrande, lite fågelaktigt. På baksidan av boken står det:

Marja-Liisa Vartio er blitt stående som en av de fremste i nordisk litteratur etter krigen. Både gjennom sin lyrikk, noveller og en rekke romaner rakk hun å markere seg som en forfatter av europeisk format før hun døde altfor tidlig i 1966, bare 42 år gammel.

\*

*Fåglarna var hans* utgörs av en lång dialog mellan prostinnan Adele Broms och tjänsteflickan Alma. Samtalet kretsar kring händelser som de var och en på sitt håll upplever som avgörande i deras livs- och lidandehistorier; historierna repeteras och revideras och speglar ett ömsesidigt beroende- och rivalitetsförhållande i kampen för existensberättigande. Läsningen inger en förnimmelse av oro. Det är symptomatiskt att jag inte riktigt klarar av att parafrasera vad som egentligen försiggår mellan de två. Jag lägger märke till hur förhållandet dem emellan i hög grad medieras genom andra, både människor och ting.

Både Adele och Alma är i viss mening hemlösa: Alma är utträngd ur sitt barndomshem av sin bror Frans hustru, alltså ett slags parasitär svägerska; Adele för sin del har själv trängt undan sin svägerska – sin mans syster – och dennas man, Holger, från prostens barndomshem, dit de flyttade med resten av fågelsamlingen efter att prästgården brann ner. Tillsammans skapar emellertid Adele och Alma ett slags hem, och deras förhållande är som ett äkten-

---

från den svenska utgåvan: *Fåglarna var hans*, översättning Kerstin Lindqvist, Bokförlaget Atlantis 1994. Sidnummer anges fortlöpande i texten.

skap. Om än den fysiska intimiteten saknas mellan dem kan förhållandet ändå betraktas som erotiserat, i synnerhet så som det medieras genom fyra olika män. Vi har den döde prosten Birger. Han är närvarande genom den efterlämnade samlingen av uppstoppade fåglar, som Adele har övertagit passionen för, och som Alma retar sig på att behöva vårda. Vidare har vi den alkoholiserade apotekaren Holger som är gift med Adeles ena svägerska och är den ende som regelbundet tittar in till de båda kvinnorna i vänskapligt ärende. Så har vi Almas bror Frans, som är i besittning av en uppstoppad svan som Adele åtrår. Dessutom har vi Antti, Adeles och Birgers son.

\*

Antti är underligt frånvarande i Adeles historier om sig själv, men han griper ändå in i förhållandet mellan Adele och Alma på oroande vis. Alma blir den som introducerar honom för hans egen sexualitet, en regnvädersdag i båthuset. Jag lägger märke till hur identiteter och affekter hela tiden glider och förskjuts i skildringen av det sexuella mötet mellan de två: i ena ögonblicket är Antti man, i nästa är han pojke; i ena ögonblicket kalv, i nästa tjur; i ena ögonblicket är Alma den aktiva, initiativtagaren, i nästa är hon den antastade, förorättade. Både oskuld och kön är flytande storheter i det sexuella mötet, men mera oroväckande är kanske att Alma ser prostinnan i Antti:

Men en morgon när Alma fortfarande var i nattdräkt kom Antti till hennes dörr och liksom i nätskjulet klamrade han sig segt fast vid hennes kropp, klamrade sig hjälplöst, som en hundvalp, fast vid Almas underkropp, midja. Hans händer, prostinnans små händer, högg tag i Almas storväxta feta kropp som om ett djur hade kämpat

där med ett större djur, de långa armarna og spinkiga benen slingrade sig runt Alma. (s. 133)

Mötet mellan de båda slutar med att Alma slår pojken blodig. Senare kommer så prostinnan till Almas rum, hon vet vad som har hänt:

Och nu betraktade Alma prostinnan, pojkens ögon, djävulens ögon, de var riktade på Almas halvnakna kropp, armarna, håren i armhålorna, och hon hade en känsla av att prostinnan var Satan själv, att prostinnans ögon sökte hennes nakenhet som pojkens nyss, kyligt nyfikna, föraktfulla, välvetande, och plötsligt tog Alma tag i närmaste klädesplagg och skylde därmed övre delen av kroppen. Hon mindes att prostinnan aldrig hade sett henne naken. De gick i bastun på skilda tider och prostinnan skylde omsorgsfullt varje del av sin kropp, som, det hade Alma ju märkt, tillhörde en avtynad gammal kvinna. Prostinnan skämdes över sin kropp. Och nu visste Alma också att det inte var en gudlig människas blyghet utan en kvinnas skam, och ännu för en stund sedan hade prostinnans ögon ihärdigt granskat hennes armar, hennes till hälften blottade bröst där hon satt på sängkanten, hennes nacke där det svarta håret, nu vått av svett, föll ner på ryggen. Med ryggen åt prostinnan ordnade hon till håret, satte upp det, och fortfarande med ryggen åt prostinnan och allt medan lemmarna fylldes av överlägsenhet, vände hon sig mot prostinnan, med håret uppsatt i knut betraktade hon den magra plattbröstade gestalten som med benen i kors halvt lutad mot väggen granskade henne med svarta, falska ögon, pojkens ögon; och leendet, pojkens leende, fick Alma att säga som om någon annan hade talat med hennes mun, använt hennes tunga, fyra ord, de första klara ord som kom ur hennes mun:

– Jag tänker inte bo. Och sedan: – Jag tänker inte bo ihop med djävlar. (s. 136–137)



Vad betyder det att vara besatt? Varför är det så skrämmande, detta att se en människa ridas av en vilja som inte är hennes egen? Filmer som *The Exorcist*, den lilla flickan som det rivs och slits i, som är bebodd av dessa andra röster, gamla röster, mansröster, viskande röster, väsande, vrålände, desperata, ögonen som vrängs, fradgan från munnen. Våld är väl just det att en människas integritet bryts ner, att en vilja tar överhand över en annan. Skrämmande då, när striden inte är en tydlig strid mellan två avgränsade individualiteter, utan en mera smygande strid, där ett liv äter sig igenom ett annat liv, där konturerna av en individualitet tränger sig igenom och blir tydliga på bekostnad av en annan individualitet. Evolutionen är ju sådan, djupast sett. Ständigt nya former äter sig igenom de gamla formerna. Det är djupa krafter, som kan ge upphov till skrämmande mytologiska bilder av en främmande kropp som växer inuti den egna kroppen, vegeterar på den och till slut spränger sig ut ur den och låter värdkroppen ligga kvar som ett söndersargat skinn.

Men så har vi ju också mera harmoniska föreställningar om värdkroppen som närande en annan kropp utan att ge upp sig själv. Vi lever vidare i våra barn, som är egna, inte främmande, föreställer vi oss: Att en mor när denna andra kropp betyder inte att hon avsäger sig sin egen individualitet, snarare betingas själva utvecklingen av barnets individualitet av föräldrarnas integritet och förmåga att se barnet som en annan än de själva, åtskilt från dem.

Ja, individualiteten är både en stark kraft och en skör substans. Det ömsesidiga, harmoniska utväxlandet mellan individualiteter är ett slags ekvibriskt tillstånd som ständigt bringas ur balans och måste återställas.

\*

Apotekaren Holger är alltså den ende som besöker de båda kvinnorna, hos dem finner han ett slags fristad där hans egen last och beroende, alkoholismen, inte vänds mot honom. Bara tillsammans med Holger kan Adele skratta, märker Alma. Holger beklagar ofta att han valde fel. Den han skulle ha »tagit«, som det står, var Adele. Sin egen hustru, den döde prästens syster, kan han inte älska, och hon straffar honom på sitt vis. I sin nöd griper också Holger till Almas frodiga, androgyna kropp; Alma lever således – även med epiteten gammaljungfru och mankvinna – upp till sitt namn, som anspelar på Alma Mater, den generösa, givmilda jungfrumodern. »Kvinna«, stönar Holger när han tar för sig av Alma. Vid ett annat tillfälle påpekar han det faktum att Adele inte behöver någon man, Alma är fullgod man för henne.

\*

Medan idealet för socialt umgänge kanske är personlig integritet och ömsesidigt utväxlande, är realiteten gärna ett komplicerat nät av beroende och maktkamp, förhandlingar och köpslagan om egendomsrätt och existensberättigande.

Prostinnan lever ett komprometterat liv: Hon heter »Broms« i efternamn, alltså det svenska ord som kan stå för en bitande, attacklysten fluga. Alma upplever också Adele som påflugan; vart hon än går följer prostinnan efter i hennes hälar, med tjat och gnat, och egentligen: sällskapssjuka. Adele skickar också Alma i skytteltrafik mellan svägerskorna – apotekarfrun och den andra som är läkarfru – för att tigga »medicin«; hennes beroende är patologiskt; utan medicin uteblir nattsömnen och därmed lugnet för både Adele och Alma.

Det kan också se ut som om Adele, genom en sorts list, före prostens död fick det ordnat så att de saker som svägerskorna anser rättmätigt tillkommer dem inte blev testamenterade till dem. Adele mutar Alma med silverskedar, och provocerar samtidigt läkarfrun, som anser att kökssilvret egentligen är hennes. Ja, kvinnorna i denna historia är infantila i sin upptagenhet av föremål och ägodelar.

Alma har, trots den omvända symmetrin mellan dem, en förståelsefull lyssnerska i Adele när hon berättar sitt lidandes historia, som handlar om hur hon har blivit frånrövad föremålen, arvet, ja själva hemmet, av sin svägerska. Det finns en märklig poetisk scen där Alma berättar hur hon och systemen bär bort sängen som deras far dog i. De tar den ut ur huset nattetid, innan den snart anländande svägerskan har hunnit flytta in och göra den till sin. Almas bröder kommer ofrivilligt att bli vittnen till systrarnas nattliga vandring med sängen. Historien berättas för Holger som är på besök, och Adele kommer ständigt Alma i förväg med detaljer i historien, och med korrigeringar när Alma berättar den annorlunda än förra gången. Det verkar vara angeläget för Adele att få den rätt berättad. Och hon blir en med-diktare i Almas berättelse: »Sängen vaggade fram i natten, som buren av osynliga händer. Så mystiskt, så förtrollande, sade prostinnan« (s. 242). Och senare: »Kan du föreställa dig Holger vilket intryck den där sängens nattliga vandring gjorde på dem: en säng på väg genom mörkret som vore den ensam, gick för sig själv, vanvettigt« (s. 243).

Den osköna upphängdheten i ägodelar förmildras i viss grad av den poetiska omsorg som Adele visar föremålen. Hon talar med tingen: »Hon satt med tallriken tryckt mot bröstet. Klockan på väggen gick. – Dig hatar jag inte, sade hon till tallriken, jag hatar människorna som vill ta ifrån mig alla vackra saker, jag älskar saker« (s. 119–120).

Ting. I likhet med kökssilver och porslin är också de uppstoppade fåglarna ting. Levande fåglar som har blivit ting. Fågelsamlingen var prostens besatthet, och hans »fågelgalenskap« tilltog efter branden, han brydde sig efter den inte om något annat än att jaga och stoppa upp fåglar för att få samlingen komplett.

Vad handlar denna samlarmentalitet om? Inte bara om besittande och organiserande, det måste också handla om ett slags magisk känsla av kontroll; att stålsätta sig mot ett oöverskådligt makrokosmos genom att komplettera och ordna ett mikrokosmos. Ett försök att tillkämpa sig, om än illusorisk, suveränitet.

I boken *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* knyter Susan Stewart samlarmentaliteten till en borgerlig subjektkonstruktion och till bytesekonomi. Hon citerar Leo Spitzer, från boken *Milieu and Ambiance*:

Den världsomspännande, metafysiska kupa som en gång omslöt mänskligheten har försvunnit, och människan har lämnats att skramla omkring i ett oändligt universum. Alltså söker hon desto mera fylla sin omedelbara, sin fysiska, omgivning med föremål.<sup>238</sup>

Föremålets värde är inte längre knutet till nytta och användning, kommenerar Stewart, det handlar snarare om utsmyckning och presentation, om självframställning: »När föremål definieras i termer av sitt bruksvärde fungerar de som förlängningar av kroppen ut i det omgivande, men när föremål definieras genom den samling de tillhör vänds en sådan förlängning istället inåt, och tjänar till att

---

<sup>238</sup> Citerat i Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Duke University Press 1993, s. 157.

underställa omgivningen det personligas scenario.«<sup>239</sup> Samlingsmentaliteten är underkastad två impulser: det metonymiska ersättandet av del för helhet, och uppfinnandet av ett klassifikationssystem som gör att samlingen kan bli ett slutet, självtillräckligt universum. Samlaren utgångspunkt är att världen är given: vi producerar inte värden, utan ärver dem:

Sammlaren konstruerar ett tursamhetens narrativ som ersätter produktionens narrativ. [...] Alla samlade föremål är därför *objets de lux*, föremål abstraherade från bruksvärde och materialitet inom ett magiskt kretslopp av självreferentiellt utbyte.<sup>240</sup>

\*

Prosten valde Adele för hennes fågelaktiga framtonings skull, förstår vi: fågelögonen. Och han kallade henne Adelaide för att det påminde om en fågeldrill. Av folks prat att döma, detta prat som är en av de många skiftande synvinklar Vartio refererar, försummade han sin prästgärning, medan Adele själv försummade sin hustrugärning. Adele ser ut att ha upplevt det så att hon, för att få erkänsla i den andra världen, Birgers värld, måste ge upp sig själv som levande subjekt, bli till ting i likhet med de uppstoppade fåglarna.

Prostens fågelbesatthet kan påminna om en konstnärs melankoliska försök att hålla världen fast; konserverandet och preparerandet har ett uppenbart pris: förstelning, död. Konstens problem: att bevara det levande som levande. Vilken förbannelse att vara ett Medusa-huvud, att ha en blick som inte kan annat än förstena allt den ser.

---

<sup>239</sup> Ibid., s. 162.

<sup>240</sup> Ibid, s. 175.

Det ligger väl ett slags ironi i detta att Adele övertar prostens fågelsamling efter hans död. Hon sätter Alma att dammtorka fåglarna, och blir ifrån sig när Alma gör någonting fel, torkar av fjädrarna med en fuktig trasa, eller ställer upp fåglarna fel i förhållande till varandra; deras uppställning ska nämligen korrespondera med naturens egen. Fåglarna ställs upp i ett försök att reproducera naturlighet.

Fåglarna har också en viktig funktion som referenssystem i Adeles och Almas samtal, i deras självframställning och tolkningar av sig själva och andra. Din spillkråka, säger Adele till Alma, din sädesärsla, säger Alma till Adele. Varpå de de båda två motsätter sig varandras försök att identifiera den andra.

Adele älskar fåglar. Men hon formulerar sin lidelse på ett sätt som är distinkt annorlunda än Birgers:

Älskar du alls fåglar, Alma, det enda som ger mitt sinne frid är när jag ser hur de flyger – tror du att jag inte vet att även de dör, att de är odjur, precis som människorna, förtrycker varandra – det vet jag visst, men mig har de ingenting gjort, därför älskar jag dem... Men min man älskade inte ens fåglar, nej, du misstar dig, han studerade dem, du förstår inte hur det kändes när han flådde en fågel just vid det här bordet, en stackars liten fågel, och sedan, ska jag säga det till dig...

Alma visste vad det var som prostinnan lämnade osagt: sedan hade mannen velat ha henne och blivit ond när prostinnan vägrade. (s. 250–251)

\*

Alma motsätter sig förgäves Adeles fågelbesatthet, efterhand börjar alla fåglarna i samlingen likna människor hon känner, och tjädern

påminner henne om hennes bror, Frans. Adele har fått för sig att denne Frans är »en stor konstnär«, och hans konst består i hans förmåga att imitera tjäderns parningslek. Denne broder är också jägare och har av en tillfällighet skjutit en svan. Alma kommer vid ett tillfälle att tala om denna uppstoppade svan som står i skuggan av en lilja i ett mörkt hörn i vardagsrummet, och Adele kan inte få svanen ur sitt huvud, hon *måste bara ha den*. Men Alma förmår sig inte att säga sanningen, som är att den är maläten och förvisad till en lagård.

[...] Alma tog illa vid sig, blev ond, ville inte höra på, gick till apoteket, fort, efter medicin, när jag sa: »Det var Guds vilja att din brors hand höjdes, Guds vilja att svanen sköts, för min räkning, ett budskap genom Almas brors hand till mitt hjärta, mina samlingar.« (s. 186)

Svanen lever i Adeles drömmar, den får något ikoniskt över sig: »varje rum där svanen fanns var i prostinnans fantasi mörkt, för att fågelns vithet skulle framstå tydligare« (s. 183). Ja, Adele identifierar sig med denna svan. Medan Almas bror är en stor konstnär genom sin tjäder-imitation, kommer hon, Adele, i sin nattliga inre monolog, till korta:

[...] hon tillsammans med Almas bror, fortfarande i färd med att försöka visa, med huvudet höjt, gång på gång bugande, ständigt frågande, kältande: »Var det så här, var det vår, spelade de?« Men svanarna hade simmat på öppet vatten, på strömmens öppna vatten. Och hon, prostinnan, en främling som hade trätt in i Almas öde, som mitt i salen utstötte egendomliga gurglande läten, lyfte på huvudet, bredde ut händerna, fingrarna, frågade: »Bugade de sig för varandra så här, så här«, och den skam som minnet av händelsen ingav henne var så plågsam att hennes kropp gång på gång upprepade dessa löjliga bug-

ningar som om hon avsiktligt hade bestraffat sig själv ... gång på gång, gång på gång för hennes hals upp, ner, armarna svängde vid sidorna med fingrarna ömsom utbredda, ömsom tätt ihop, fram och tillbaka, upprepade de rörelser som hon hade gjort när hon härmade fågeln som hon aldrig hade sett. (s. 187)

I mytologin är svanen en symbol på renhet och kreativ gudomlighet, och exempelvis i Baudelaires dikt »Le cygne« förknippas svanen med stolt sorg och stoisk sorgsenhet; förödd skönhet och tragisk exil.<sup>241</sup> Det finns innerlighet och patos i Adeles fantasier om svanen som blir skjuten, ett slags heligt offer. Samtidigt finns det något djupt tragikomiskt i prostinnans valhänta försök att imitera svanen, denna heroiska fågel, hon blir så hjälplöst blottställd genom dessa fantasier, genom denna, vad ska man kalla det – storhetsvansinniga? – identifikation med svanen: »[...] han bar svanen som ett kors på ryggen längs byvägen, gick till preparatorn med svankroppen som en vit kista på ryggen« (s. 182).

Den dagen prostinnan får meddelande om att Frans är död kräver hon något av Alma som gör att Alma blir helt ifrån sig och flyttar från Adele, hon kräver att Alma ska spela upp tjäderspelet för henne, för sin brors själs skull. Efter det är det som prostinnans vansinne tar full fart. »Prostinnans slutliga galenskap, som den kallades.«

För från och med den natten gick hon med armarna släpande utefter sidorna, och folk sade att galenskapen just tog sig detta uttryck: hon hade förvandlats till fågel, trodde att hon var en fågel, för att bevisa

---

<sup>241</sup> Det är väl heller inte omöjligt att det finns en referens till Kalevala här, svanen som simmar på älven som skiljer de levandes värld från de dödas. Den som sköt en sådan svan skulle också själv förgå, hette det i sägnen.



för folk att hon inte hade försyndat sig mot Alma när hon den där kvällen bad henne att till broderns minne imitera en spelande tjäder.  
(s. 263)

Denna förvandling kan kanske läsas som ett slags flyktväg, som det Deleuze och Guattari i boken *Kafka – för en mindre litteratur* kallar »djurblivande«. Här skriver de bl a om Gregor Samsas förvandling till insekt: »Gregor blir kackerlacka inte bara för att fly sin far, utan snarare för att fly ifrån direktören, affärerna och byråkraterna [...]«. <sup>242</sup>

Att bli djur framstår som en flyktväg från utsugningen och maktrelationerna i en marknad med ständigt köpsläende och ständiga förhandlingar; samtidigt är det en utopisk drift: bort från en diskontinuerlig, självreflexiv människotillvaro, hän mot en ren, kontinuerlig djurtillvaro. Adeles fågelimitation kan kanske också läsas som en annan konstnärlig strategi än Birgers: inte skjuta fåglarna för att stoppa upp dem och placera dem i en pseudovärld, utan låta Medusa bländas för att själv *bli fågel*. Adele är inte egentligen naiv. Till Alma säger hon att hon ju förstår att fåglarna också dör, »att de är odjur, precis som människorna, förtrycker varandra,« ändå insisterar hon på sin lidelse, »men mig har de ingenting gjort, därför älskar jag dem ... « (s. 251).

\*

Den dagen Alma återvänder till Adele, ett år efter Frans begravning, går hon omsider med på galenskapen som prostinnan har begärt av henne: hon går in i ett tranceliknande tillstånd, spelar upp tjäderspelet, blir fågel.

---

<sup>242</sup> Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka – för en mindre litteratur*, översättning Vladimir Cipciansky och Daniel Pedersen, Daidalos 2012, s. 27.

[...] vrål, skall, kackel, spel, kluckande, som en flaskkork, sade Antti, som en champagnekork, sade Holger, hon förde ett fasligt oväsen, sade kommunalläkarens son [...] (s. 264)

Prostinnan kräver av henne att hon ska be om förlåtelse på sin brors vägnar, och mitt inne i kacklandet kan de höra ordet *förlåt*, därefter tydligare: »Förlåt, förlåt.« Prostinnan blir plötsligt redig och lugn och säger: »Själ, gå till vila!« Efter den händelsen hör man i bygden inte mera av de båda kvinnorna, står det i boken. Det blir en lakun innan vi möter Alma igen i näst sista kapitlet, efter att prostinnan är död; men prostinnan är inte död, hon lever vidare i Alma, som projicerar sin sorg över prostinnan över på fåglarna: »Sorgen över prostinnan hade övergått i sorg över fåglarna« (s. 266). Den allra sista fågeln som finns kvar efter att samlingen är upplöst och spridd och har upphört existera är en uggla som hade räddats från branden, en uggla efter prostens Birgers onkel Onni. *Fåglarna var hans*. Ugglan, nattdjuret som kan se det som andra försöker dölja och höra orden som inte sägs; ugglan, som i Finland – har jag läst någonstans – anses vara både vis och imbecill. Alma försöker leta upp ugglan, som flera gånger har bytt ägare. Den hade varit i en målares ägo, som därefter hade gett bort den »till någon annan, någon med svenskt namn som hade bett om att få den till fågelskrämma« (s. 282–283).

Kråkorna hackade på den ... Det var slutet för den ugglan. Och Antti hann ju inte ens till sin mors dödsbädd. Till och med då hade han en kvinna på gång. (s. 283)

\*

Den natten skatorna hade ryckt loss stjärten och hackat hål i bak-

huvudet på vår fågel drömde jag att mina könshår blev vita. Jag kunde med lätthet riva av dem. Och jag drömde om fåglar som spred sig ljudlöst från min mun. Munnen blev bara vitare och vitare. Jag hade ett porslinsöga som var lite felaktigt placerat, så att jag alltid skulle rikta ett porslinsöga mot himlen och ett rörligt öga mot marken jag stod på. Jag planerade att blinka. Jag planerade att fukta läpparna. Det steg dimma upp från marken. Jag registrerade något som rörde sig sakta emot mig genom dimman. En svart snigel gled över min ena fot. Jag lyfte fingret till läpparna. Läpparna var nästan genomskinliga.



# Konungen och intet

*Det heliga (Paul Celan)*

Den sötaktiga känslan av emotionell generositet, inte förakt för svaghet utan fåfångans storsinnet inför det svaga, häri ligger den sentimentala lyckan. En besläktad lycka upplever jag som följeslagare i cancerföreningens ungdomsgrupp, på karaokebar i ett sydligt land, med pastellfärgade drinkar och en storebror som vid den tidpunkten är opererad två gånger för hjärntumör, över högtalaranläggningen sjungande *Somewhere over the rainbow*.

Följande dag besöker vi ett galleri i Palma, min bror och jag. I galleriet finns en gästutställning med Salvador Dalís illustrationer till Freuds bok *Moses och monoteismen*, tio bilder i blandteknik: litografi och etsning. Omslaget är en massiv silverrelief där Dalí parafraiserar Michelangelos Mose-skulptur i San Pietro in Vincoli i Rom, en skulptur som Freud ska ha uppsökt regelbundet.

Freud skrev den underliga boken *Moses och monoteismen* 1939. Mose var ingen israelit, hävdade här Freud, utan en egyptier som judarna hade adopterat som patriark. Monoteismen var ett arv som Mose förmedlade till judarna från farao Akhn-aton. Senare skulle Mose ha dödats av israeliterna.

Jag har själv stått och betraktat Michelangelos Mose några gånger, denna skulptur som han lär ha ansett som sin mest levande.

Ryktet vill ha det till att han, när han var färdig, slog Mose på knät med sin hammare och befallde: »Nu, tala!« En liten skråma på Moses knä vittnar om händelsen. Den lilla skråman är på sätt och vis förmildrande: Mose är framställd som en väldig gestalt, *larger than life*, med spända muskler och senor, och med en sträng min som uttrycker återhållen aggression och stor myndighet. Lite av det böljande skägget har tvinnats runt högerhandens fingrar och armbågen vilar på de bägge stentavlorna. Håret står som eldslågor, medan den tunga klädedräkten tynger gestalten ner mot jorden. Skulpturen skulle egentligen placeras på högre höjd i en hel skulpturgrupp beställd av påven Julius II, och Michelangelo tog hänsyn till betraktarens perspektiv när han utformade skulpturen. Ambitionerna justerades emellertid ner, till Michelangelos förargelse, och skulpturen sådan den kan beskådas på golvnivå ser en aning felproportionerad ut. Det är ändå en underlighet med Michelangelos Mose som faller mera i ögonen: han är försedd med horn!

I Exodus står detta att läsa om Mose:

När Mose gick ner från Sinaiberget och hade med sig förbundstecknet, de två tavlorna, utgick det en strålgans från hans ansikte, därför att han hade talat med Gud, men han märkte det inte. Då Aron och alla israeliterna såg strålgansen från Moses ansikte vågade de inte komma emot honom. [...] När Mose hade talat satte han en mask för ansiktet. Varje gång Mose trädde fram inför Herren för att tala med honom tog han av masken tills han gick ut igen. När han hade kommit ut talade han om för israeliterna vad Herren hade befallt. Då såg israeliterna hur Moses ansikte strålade, och Mose satte masken för ansiktet tills han åter skulle gå in och tala med Herren.<sup>243</sup>

---

<sup>243</sup> 2 Mos 34:29–35, *Bibel 2000*.

Var kommer då hornen ifrån? Det vanligaste antagandet är att de kommer från ett missförstånd i Hieronymus Vulgata-översättning av det hebreiska uttrycket *karnu panav*, där *panav* är ansikte, medan *karnu* kan betyda både stråle och horn; hos Hieronymus blev det alltså: *Videbant faciem egredientis Moysi esse cornutam*: »De såg att Moses ansikte var behornat när han kom ut.« Vissa anser att Hieronymus med *cornutam* egentligen åsyftat *corona* – krona, gloria, strålgans – och att missförståndet alltså ligger i senare tolkningar av Hieronymus; det kan tillfogas att många av kyrkans män såg Mose som en demonisk judisk stamfader med djävulshorn.

Nå, Dalís Mose har både horn – tre horn, faktiskt – och ett stort öga som omsluter huvudet, vilket har intagit pupillens plats och omkransas av irisen – coronan. I många religioner representerar solen Guds öga. Det finns en kristen ikonografisk tradition att symbolisera den treenige Guden som ett öga i en trekant med en strålkran. I Dalís variant omsluts inte ögat av en trekant, men treenigheten är antydd genom de tre hornen, som samtidigt utgör en kungakrona. Lika mycket som kristen tradition åkallar Dalís Mose en egyptisk ikonografisk tradition, nämligen guden Horus öga (ursprungligen solguden Ras öga), som symboliserar konungslig makt. Här finner man också förebilden till den tår som Dalí låter rinna från ögonvrån.

\*

Som Nietzsche påtalade är skammens arkaiska ursprung det religiösa tabut: skam finns där trösklar som skiljer det heliga från det profana, eller det rena från det orena, rycks bort. Straffet är död eller blindhet.

*Herren min Gud är en nidkär Gud.* En svartsjuk gud. Bildförbu-

det var strängt taget ett förbud mot otrohet. Herren tog inte lätt på episoden med guldkalven. Mose såg hur oregerligt folket var därför att Aron inte klarade av att styra det, står det. De hade blivit till bespottelse för sina fiender. I King James' bibelöversättning heter det att Mose såg att folket var nakna – »for Aaron had made them naked unto their shame among their enemies«. Han samlade dem som var på Herrens sida, leviterna, omkring sig och befälde dem: »Så säger Herren, Israels Gud: Spänn på er svärden och gå fram och tillbaka genom lägret från port till port och hugg ner bröder, vänner och grannar.«<sup>244</sup>

\*

Två cirklar som delvis överlappar varandra, den ena representerar himlen och den andra jorden, i centrum får man en mandel-, vulva- eller ögonform, i den kristna medeltidsikonografen kallad *mandorla*, som ställd på högkant ofta visas omslutande den inkarnerade Kristus.

I mandeln – vad står i mandeln, frågar Paul Celan i dikten »Mandorla«,<sup>245</sup> och svarar: »Nichts.« I Intet, vem står där, frågar han vidare, och svarar trefaldigt: konungen. »Der König./ Da steht der König, der König.« Och ditt öga, frågar han vidare, vad står ditt öga mot? Mot mandeln, mot Intet och mot konungen, svarar han. »Leere Mandel, königsblau.«

Bara under totala solförmörkelser blir solens yttersta gasskikt synligt, som en blåvit strålkran eller korona. *Tomma mandel, konungsblå.*

---

<sup>244</sup> 2 Mos 32:27, *Bibel 2000*.

<sup>245</sup> Paul Celan, *Die Niemandsrose* (1963). Citerad från *Gedichte in zwei Bänden*, I, Suhrkamp Verlag 1996, s. 219.



\*

Omslaget till Jonas Gardells bok *Om Jesus* (2009) visar renässanskonstnären Caravaggios framställning av den törnebekrönta Jesus. Caravaggio fann modellerna för sina oerhört realistiska skildringar av aktörerna i bibelhistorien i sin närmaste umgängeskrets – bland horor och halvkriminella. Hans skildringar av passionshistorien hade förmodligen inspirerats av offentliga avrättningar i Rom.

Det är inte lätt att läsa törnekronan i Caravaggios av-idealiserande bild som ett löfte om en himmelsk kröning av den Konung som triumferande ska återvända för att döma levande och döda. Något av det som ingav Gardell oro när han läste bibeln som barn, var mycket riktigt också att han inte riktigt kände igen Jesus efter uppståndelsen. Jesus före och efter uppståndelsen tedde sig mycket exakt som skillnaden mellan den som har avstått allt och antagit en tjänares gestalt, och en som är given all makt i himlen och på jorden.

\*

Dalís Mose framvisar alltså ett öga – Guds öga, kanske – som bärs upp av en tår; tåren som rinner från ögonvrån är formad som en av de många pelare som går igen i Dalís bilder, pelare som håller världen, vår värld, uppe.

\*

I ett exemplar av diktsamlingen *Sprachgitter* (1959) ska Paul Celan ha antecknat ett citat från Demokritos: *Ingenting finns utom atomer*

*och tomrum; resten är mening.*<sup>246</sup> Mening och meningsyttringar. Vilket också är det enda vi har? Våra mänskliga meningsbyggnader, är det inte med dem vi håller stånd mot *orkaner, från urtiden* och *partikelstoff*? I Celans diktcykel »Engführung«<sup>247</sup> leder åkallandet av dessa krafter som föregår människornas historier och kommer att bestå efter dem, opåverkade av dem – »Orkane, von je« och »Partikelgestöber« – över i »det andra«, och därefter i ett »du«: »du/ vet det ju, vi/ läste det i boken, det var/ mening.«<sup>248</sup>

Efter att ha läst riddarromanen om Lancelot och Guinevere förstod Francesca och Paolo att de älskade varandra: »... då kyste *han*, min fölgljesvein her inne,/ skjelvande, mine lipper der i hagen./ Oss dåra boka, diktaren oss dåra.« Det gav mening att älska. Att de två inte kunde finna fram till detta utan boken, men att boken i samma stund var överflödig: »Og ikkje las vi meir, vi to den dagen.«<sup>249</sup>

---

<sup>246</sup> Upplysningen har jag från Joel Golbs artikel »The Allegory of 'Hohles Lebensgehöft' and 'Engführung'« i Aris Fioretos (red.), *Word Traces: Readings of Paul Celan*, John Hopkins University Press 1994, s. 198.

<sup>247</sup> Ur samlingen *Sprachgitter* (1959), i *Paul Celan. Gedichte in zwei Bänden 1*, s. 195–204. Jag stöder mig här på Göran Sonnevis tolkning »Trångföring« i *Framför ordens väggar. Dikter i översättning 1959–1992*, Albert Bonniers Förlag, 1992, s. 39–46. Trångföring, tätföring eller stretto är en musikalisk kompositionsprincip i fugatraditionen som innebär att en tema-insats införs innan föregående stämma har spelat temat färdigt; det innebär en musikalisk förtätning som gärna medför stigande spänningskurva.

<sup>248</sup> *Framför ordens väggar*, s. 42.

<sup>249</sup> Dante Alighieri, *Den guddomlege komedien*, i urval och tolkning av Sigmund Skard och Henrik Rytter, Det Norske Samlaget 1994, s. 109. Ingvar Björkesons svenska tolkning (Natur och Kultur 1983, s. 34) följer Dante mera troget: »Boken och han som skrev den blev Galcotto för oss; sen läste vi ej mer den dagen.« Galcotto är den italienska namnformen av Gallehaut, som i riddarromanen sammanför Lancelot och Guinevere och iscensätter deras första kyss.

Francesca och Paolo dödades av Francescas svartsjuka make, och störtades hos Dante ner i Helvetets andra krets, där stormen rasar: » ... slik stormen denne hop i hende held,/ og att og fram og opp og ned dei føyser.«<sup>250</sup> Orkaner från urtiden och partiklars sandstorm? »Hur/ grep vi tag i varann,/ grep vi tag – med/ dessa/ händer?«<sup>251</sup>

\*

Mose mottog uppenbarelsen som skrift på stentavlor. Johannes för sin del fick i likhet med profeten Hezekiel en bokrulle att äta: »Och jag tog emot bokrullen ur ängelns hand och åt upp den, och i min mun var den söt som honung. Men när jag hade svalt den sved den i min mage.«<sup>252</sup>

\*

*Grep vi tag* –, tankestrecket: uppskjutelse, platsbyggnare eller bara den avbrutna gest som inväntar riktningssvängelse, uppmärksamheten plötsligt vänd mot själva händerna som utför gesten – *med/ dessa/ händer?*

Man kunde tänka sig att händerna har ett verk att uträtta. Med händerna skulle man kunna bygga hus och byggnader och städer som människor kan bo i. Tempel och riken. Johannes uppenbarelse innefattar visionen av en stad som sänker sig ner som en stor, strålande kristall: » [ ... ] full av Guds härlighet. Och den lyste som den dyrbaraste ädelsten, som en kristallklar jaspis«. Allt har intagit sina

---

<sup>250</sup> Ibid.

<sup>251</sup> *Framför ordens väggar*, s. 42.

<sup>252</sup> Uppenbarelseboken 10:10, *Bibel 2000*.

rätta platser, utmätta med perfekta geometriska mått. »Och han som talade till mig hade en måttstock av guld [...] Staden var byggd i fyrkant och dess längd var som dess bredd. Och han mätte upp den med sin måttstock [...]« En ort där allt orent är bannlyst: »Aldrig skall något orent komma in där [...]« En ljus och genomskinlig ort där nätterna är bortskilda: »Och det skall inte mer bli natt [...]«<sup>253</sup>

I »Trångföring« skriver Paul Celan om hur världen, en »tusen-kristall«, fälldes ut. Natten mellan den 9 och den 10 november trappades ett utrensningsarbete upp och natten fick namn av de miljontals glasskärvor som förödelsen efterlämnade: Kristallnatten. Och i gaskamrarna bara några få år senare släpptes Zyklon B i form av kristaller ner som ett dödligt blått regn genom cylindrar i taket. Det kom störtande ner. *Schoß an, schoß an/ Dann –*.

Nätter, utskilda. Cirklar,  
gröna eller blå, röda  
kvadrater:  
världen satsar sitt innersta  
i spelet med de nya  
ögonblicken. – Cirklar,  
röda eller svarta, ljusa  
kvadrater, ingen  
flygskugga,  
inget kartbord, ingen  
själ av rök stiger och spelar med.<sup>254</sup>

---

<sup>253</sup> Uppenbarelseboken 21:11, 15-16, 27; 22:5, *Bibel 2000*.

<sup>254</sup> *Framför ordens väggar*. s. 44.

*Döden skall inte finnas mer, och ingen sorg och ingen klagan och ingen smärta skall finnas mer.* Det som en gång var är borta. Inga skuggor av krigsflygplan, inga förhandlingar om gränser mellan rivaler böjda över mätbord. Inga röksjälur från gaskamrarna. Inga skuggor, ingen flykt. Inte fåglarnas flykt. Inga rökpelare från offerelden för att reta gudarnas näsborrar. Ingen förmedling. Världen sätter in sitt innersta: den totala genomskinligheten som inte tillåter att något hålls hemligt.

I munnen var den söt som honung, uppenbarelsen, men när Johannes hade svält den sved det i magen.

\*

När Imre Kertész i *Dossier K.* konfronteras med missförhållandet mellan innehållets vidriighet och formen i *Den engelska flaggan* frågar han: Vad är problemet? Och får till svar: »Att jag gärna läser den. Ja, jag njuter av den.«<sup>255</sup> Kertész replikerar: »Det är inte författarens utan moralistens problem. Han som ser diktaren som fasnars voyeur och med sin falsktröst förbjuder honom att skriva poesi efter Auschwitz.« Ja, hur kunde en intellektuell av Adornos format hävda att konsten skulle avstå från att skildra det tjugonde århundradets största trauma?

Å ena sidan är det sant att mordet på miljoner människor inte kan

---

<sup>255</sup> Imre Kertész, *Dossier K.*, översättning Ervin Rosenberg, Svante Weyler Bokförlag 2007, s. 117. Intervjuarens beaktelse här, att han njuter, leder tanken till Augustinus, som tillstod ett visst välbehag när han hörde en vacker röst framföra psalmer. Medan problemet i det här sammanhanget inte är att sinna skall avleda själens uppstigande till de högsta sfärerna, representerar likafullt njutningen ett slags blasfemisk frestelse: att betrakta lidande med ett element av välbehag är ju i viss mening att vanära lidandet.

tjäna som grund för estetisk njutning, men måste vi enligt detta resonemang betrakta Celans eller Miklós Radnótis dikter som barbari?! Det är en dålig vits, ingenting annat. Och vad den estetiska »njutningen« beträffar: förväntar sig Adorno att dessa stora diktare ska skriva dålig poesi?<sup>256</sup>

Vilket slags dikt var det egentligen Adorno talade om, vilket slags diktare? En som observerar och rapporterar om Auschwitz från näktergalens perspektiv? Paul Celan kände sig djupt kränkt av Adornos uttalande: just för att problemställningen – hur förhålla sig *rätt* till det värsta? – var så akut i hans egen diktnings praktik.

\*

I judisk tanketradition är skapelsen och ordet ett och detsamma. Gud sa: Varde ljus, och det blev ljus. Det första paret av lagtavlror som Mose mottog på Sinai krossade han i raseri över att folket tillbad en guldkalv. Folket gavs en ny chans. Efter att han varit i närheten av gudomen när han mottog tavlorna lyste det om Moses ansikte, det lyste så att folket inte vågade sig nära honom, han måste täcka ansiktet med en mask.

Kanske valde Michelangelo hornen framför strålglansen för att kunna framställa Moses ansikte i hela dess förbittrade livfullhet?

\*

»Och för ett år sedan, som minne om ett försummat möte i Engadin, fäste jag en liten historia på papper, där jag lät en män-

---

<sup>256</sup> Ibid., s 119.

niska gå över berget 'som Lenz'.<sup>257</sup> Detta sa Celan i sitt poetologiska tal »Der Meridian«, och det han åsyftade var ett planlagt möte med Adorno som inte blev av. Celan skrev då berättelsen »Gespräch im Gebirg« (Samtal i bergen), ett samtal mellan »den lille« och »den store juden«, var och en med sin käpp, sin krycka. Celan lät dem gå över berget så som Büchners Lenz. Och i Meridian-talet lyfter Celan fram det som han kallar Lenz »steg«: »[...] men ibland tyckte han det var illa att han inte kunde gå på huvudet.« Mina damer och herrar, säger Celan: »den som går på huvudet har himlen under sig, som en avgrund« (s. 121).

I dikten »Radix, Matrix«<sup>258</sup> ser vi också himlen öppna sig som en avgrund. Himlen har blivit en fruktbar livmoder (Matrix) för en ofruktbar rot (Radix). Abrahams och Jesse rot har blivit Ingens rot. *Vi gräver en grav i luften*, som det hette i »Todesfuge«. Svart rök steg upp från skorstenarna i Auschwitz: »jenes/ schwarz in der Himmel stehende«. I bilden av röken från skorstenspiporna åkallas inte bara bilden av en uppryckt, förkolnad rot, utan också själva negationen av gudsnärvaron så som det manifesterade sig för israeliterna i främmande land, som en rökpelare. I Zohar står: »Och allt folket såg det och frågade: Vem är detta, som stiger upp från ödemarken som en rökstod? Det är Schechinas moln, som blir synlig som rök.«<sup>259</sup>

I frånvaron av en gudom kvarstår likväl åkallandet, diktens åkallan av de döda. Parentetiskt omslutet: »Niemandes/ Wurzel – o/

---

<sup>257</sup> Efter Øyvind Bergs norska översättning i *Paul Celan. Etterlatt*, Kolon Forlag 1996, s. 127. I det följande anges sidnummer i denna inom parentes fortlöpande i texten.

<sup>258</sup> Från samlingen *Die Niemandrose*, i *Gedichte in zwei Bänden*, I, s. 239–240.

<sup>259</sup> Se *Der Sohar. Das heilige Buch der Kabbala*, översättning Ernst Müller, Wien 1932, s. 225.

unser«. Man kan här se en kiasm som struktureras kring tankstrecket: ordet *rot*, *Wurzel*, binds samman med det tomma åkallelseordet *o*, medan *niemandes*, ingens, förbinds med *unser*, vår. Ingens rot är vår rot, en icke-rot.

I *Estetisk teori* (1970) skriver Adorno att Celans poesi är »genomträngd av konstens skam inför det lidande som undandrar sig både erfarenhet och sublimering«. <sup>260</sup> Det finns inget sätt att förhålla sig på till det mest förfärande med anständigheten i behåll – annat än genom tystnad. Dikternas sanna innehåll blir »negativt«, skriver Adorno: »De imiterar ett språk bakom människornas hjälplösa språk, ja bakom allt organiskt språk – de dödas språk om stenar och stjärnor. [...] De livlösas språk blir den sista möjliga trösten inför en död som har berövats all mening.« <sup>261</sup>

»Radix, Matrix« börjar med att säga att åkallandet av ett du, eller de dödas själar om man så vill, är som att tala till stenen. Och stenen – vem ordar stenen till? frågas det i »Samtal i bergen«. Stenen är inte något *jag*, den ordar till ingen. Ingen står emellertid på namnets plats, och eftersom ingen hör honom, *talar* (spricht) han till ingen *och* Ingen. Övergången från *reden* till *sprechen* befriar så att säga Ingen från ingen: *Hör du?* Och i samma ögonblick som tilltalet sker, sker det också ett *jag*, i svaret: »Här är jag, här är jag, jag har kommit« (s. 110).

---

<sup>260</sup> Theodor W. Adorno, *Estetisk teori*, översättning Arild Linneberg, Gyldendal Norsk Forlag 1998, s. 554.

<sup>261</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag 1971, s. 477. Här tycks Arild Linneberg ha gått vilse i de tyska genitivformerna, när han i sin översättning skriver att Celans lyrik »etteraper et språk hos de hjelpeløse blant menneskene, ja hos alt som er organisk«. »Sie ahmen eine Sprache unterhalb der hilflosen der Menschen, ja aller organischen nach, die des Toten von Stein und Stern.«



Celan säger i »Meridianen« att avgrunden och automaterna befinner sig i samma riktning, det ohyggligas riktning. Diktningen går denna väg, konstens och automaternas väg, som skapar *Ichferne*, men: »[...] kanske klickar automaterna precis här – i detta ögonblick? Kanske något tillsammans med jaget – med det *här* och *på detta sätt* befriade jaget – kanske något annat också sätts fritt?« Lite senare säger han att det utgör diktens hopp att tala på »det *främmandes* – nej, jag kan inte använda det ordet mera –, just att på detta sätt tala på *det andras vägnar* –, vem vet, kanske på *det helt andras vägnar*« (s. 122–123). Och så frågar han om det inte kan finnas ett sammanfall mellan detta *helt andra* och »en mycket nära andre«. Dikten söker med blicken efter en annan, den behöver denne andre, säger Celan: »Dikten blir – och under vilka villkor! Den blir dikten som tillhör till en som fortfarande förnimmer, en som är vänd mot det pågående, en som frågar vad som pågår och tilltalar det; den blir samtal – ofta ett förtvivalat samtal« (s. 124).

»Gespräch im Gebirg« gestaltar ett sådant samtal, ett förtvivalat samtal: »Det var alltså helt tyst, där uppe i bergen. Tystnaden varade inte länge, för när juden kommer fram och möter en annan är det snart slut på tystnaden, även i bergen« (s. 108). Celan mimar ett språk bortom människans hjälplösa språk, skrev Adorno, och uttrycker här, som på många andra ställen, ett förakt för pratet, liksom behäftat med ett oanständigt lättsinne. I Celans »Gespräch im Gebirg« förefaller emellertid föraktet förvandlas till ett slags ömhet:

Stackars gravlilja, stackars vårsallad! Där står de, syskonbarnen, de står på en väg i bergen, stocken tiger och stenen tiger, och tystnaden är ingen tystnad, inte ett ord och inte en mening är förstummade, det är bara en paus, en ordlucka och ett glapprum är det, du ser alla stavelserna stå runtomkring; de är tunga och mun, dessa två, som förut,

och i ögonen hänger slöjan, och ni, ni stackare, ni står inte och blomstrar inte, ni är inte där, och juli är inte juli.

Vilka pratkvarnar! Till och med nu, när tungan stöter domnad mot tänderna och läpparna inte vill forma sig, till och med nu har de något att säga! Gott och väl, låt dem tala ... (s. 109)

\*

Vad är det som gör skönheten suspekt? Dess brist på *autenticitet*. Det innebär emellertid på intet sätt att Adorno hade väntat sig att diktare som Celan skulle skriva *dålig* poesi. Hans ikonoklastiska impuls riktade sig mot skönsång, ornamentik, harmoni, utan att han därför gav upp tron på konsten som ett medium för det sanna. Likväl tycks han hysa en stränghet på konstens vägnar som leder honom in i en återvändsgränd: konsten ska vara sann – alltså förhålla sig *rätt* till det värsta, som i Adornos negativa dialektik har intagit det allraheligastes plats: orden räcker egentligen inte till, ty ord tyngs av dom, fördom, vana – i synnerhet de tyska orden är infekterade av vad de har varit med om; om de ska användas måste de renas, kunde man tänka sig – från konventionens korrosion och från historiskt slagg, men också från jaget som något kulturellt betingat och som sådant »klibbande«. Celan skriver i öppningen av dikten »Schymiskt«, ur *Die Niemandrose*: »Tystnad, kokad som guld, i/ förkolnade/ händer.«<sup>262</sup> *Ingen själ av rök stiger och spelar med.*

Att Celans dikt skulle imitera ett språk bortom det mänskliga, de dödas språk, deras som talar om stenar och stjärnor, ett icke-organiskt, rätt igenom torrt språk? Ett språk utan *jag* och *du*? Men närmar vi oss då inte åter den förhatliga »konsten«, som något stel-

---

<sup>262</sup> Översättning Göran Sonnevi, i *Framför ordens väggar*, s. 47.

nat, rent och oblandat? Ett stycke ut i »Meridianen« stannar Celan upp och frågar sig vad han egentligen talar om när han talar om *dikten*: »Jag talar ju om dikten som inte finns!/ Den absoluta dikten – nej, den finns absolut inte, den kan inte finnas!« (s. 125). Dikten som något fullkomligt, oinskränkt och obetingat *kan inte finnas*.

Likafullt: Konstens väg, som producerar jag-fjärranhet, är också diktningens väg – ett oegennyttigt jags rörelse in i ett ohyggligt landskap som ändå kulminerar i ett slags individuation: »Då är dikten – klarare nu än förut – den enskildes språk som har blivit gestalt, – och nutid och närvaro i överensstämmelse med denne enskildes innersta väsen« (s. 124).

Ja, dikten i dag uppvisar, skriver Celan i »Meridianen«, med ett uttryck lånat från Adornos egen beskrivning av kompositörerna Webern och Schönberg, en stark »böjning mot förstummelse«.<sup>263</sup> Men skulle den ge efter för förstummelsen? Nej, dikten hämtar sig in, tillfogar Celan, på kanten av sig själv: »Den ropar in sig och hämtar sig tillbaka, oavbrutet, för att kunna bestå, från sitt försvinnande, till sitt fortfarande« (s. 123).

Medan diktaren för Heidegger var en som bebodde språket, är diktaren för Celan en som rör sig i språket, sårad av verklighet och sökande verklighet, ty verklighet *är* inte, verklighet måste sökas och finnas. Så som inte heller den absoluta dikten finns. Men på diktningens omvägar finns möten: »en rösts stig till ett förnimmande du, kreaturstigar, närvaroutkast kanske, ett själv som skickas i förväg, för att söka sig själv ... ett slags hemkomst« (s. 127).

Den som har himlen som en avgrund under sig är hänvisad till att beröra jorden med händerna. I dikten »Stämmor« hörs från

---

<sup>263</sup> Theodor W. Adorno, »Arnold Schönberg, 1874–1951«, i *Gesammelte Schriften*, red. Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag 2003, vol. 10, s. 177.

nässelvägen: »Kom till oss på händerna.«<sup>264</sup> Peter Waterhouse förknippar minnets uppmärksamhetsform med händer, och hänvisar till det engelska ordet för att minnas: *to remember*. Istället för att använda det tyska ordet *erinnern* vill Waterhouse säga: Jag har många händer. »Eller: kom till oss på händerna. Eller: jag har kommit till er på händerna.«

Varaktigt beröra vägen och världen, inte kunna släppa, inget avstånd. Eller minnas: jag får mina händer (*membra*) åter. Jag får den oskyldiga kroppen åter. Är kanske händerna »de dödas själar«?<sup>265</sup>

Att få den oskyldiga kroppen åter. Som att få del i ett vara utan skam, utan slöja, en kreaturlig existens? Jag sa att ordet »bebo« var Heideggers, inte Celans. Men när Celan skriver om en mycket nära andre som något som kan tänkas åter och åter igen, använder han likväl ord som kan förknippas med att bo, men på ett djuriskt sätt, med alla sinnen öppna: Dikten »dväljs«, säger han, »hoppas eller vädrar – ord som tillhör kreaturen – vid sådana tankar« (s. 123).

\*

Den blåvita strålkranen som blir synlig vid solförmörkelser kallas alltså *corona* – krona. Och ditt öga, vad står ditt öga mot? Mot mandeln, mot Intet och mot konungen. *Tomma mandel, konungsblå*.

---

<sup>264</sup> Citerad från Paul Celan, *Lila luft*, översättning Anders Olsson och Håkan Rehnberg, Norstedts 1989, s. 37.

<sup>265</sup> Peter Waterhouse, *Im Genesis-Gelände, Versuch über einige Gedichte von Paul Celan und Andrea Zanzotto*, Urs Engeler Editor 1998, s. 7.

I *Sohar* liknas *Sefirot* (Guds tio emanationer – som utspringer ur *En-Sof*, Guds avgrund som är »utan ände«) vid ett träd. Den tionde emanationen är närvaro – Schechina. Den första emanationen – gudomlig vilja och högsta tanke – kallas *Keter*, »krona«. Trädet har sina rötter planterade i himlen; kronan blir utbytbar med trädets rotsystem. Enligt *Zohar* är alla rötters rot, som varje träd hämtar sin näring från, ett intet, som omger *En-Sof* som en aura.

Gershom Scholem skriver:

Detta hemlighetsfulla Intet, som kabbalisterna betecknar som den första sefiran och som gudomens »högsta krona«, är, om jag så får säga, den avgrund som är synlig i hålrummen i allt varande. De kabbalister som tänkt vidare i dessa banor i *Sohar* [...] lärde att i varje förändring av det verkliga, i varje formomvandling, varje tings övergång från ett tillstånd till ett annat, öppnar sig för ett mystiskt ögonblick denna Intets avgrund och genomkorsas på nytt.<sup>266</sup>

Walter Benjamins ihoprullade strumpa: När han stack in handen och tog tag i det mjuka innehållet och långsamt drog ut det upptäckte han varje gång med samma förvåning att påsen försvann. »Det sporrade mig att dra ut sanningen lika varsamt ur diktkonsten som barnahanden drog ut strumpan ur 'påsen'«. <sup>267</sup>

Påminnelsen om att det finns en baksida eller utsida som aldrig kan vrängas till framsida eller insida: döden, intet, tomheten. Som barnahanden kanske ändå kommer i beröring med när påsen mysteriöst försvinner?

---

<sup>266</sup> Gershom Scholem, *Den judiska mystiken*, översättning Joachim Retzlaff, Brutus Östlings bokförlag Symposium 1992, s. 245–246.

<sup>267</sup> Walter Benjamin, *Barndom i Berlin – kring 1900*, översättning Ulf Peter Hallberg, Symposium 1994, s. 70.

Kung Lear säger till den blinde Gloucester, som inte kan läsa bokstäverna som hålls fram för honom: »yet you see how this world goes«, på vilket Gloucester svarar: »I see it feelingly«. <sup>268</sup> Tidigare i tragedin, strax efter att Gloucester har blivit bländad, uttalar han: »För mig finns ingen väg, så nu behöver/ jag inga ögon. När jag såg, då föll jag. [...] Käre Edgar,/ du offer för din far som blev bedragen/ finge jag röra vid dig än en gång/ det vore att få nya ögon!« <sup>269</sup>

I »Meridianen« skriver Celan om toposforskning i ljuset av uto-pin; det han söker när cirkeln sluts, »nu är jag där igen, platsen för min början«, är en ursprungsplats: »mitt eget ursprung«. Han söker detta med fingrar famlande över landskapskartan, »en karta som är ett barns karta« (s. 128).

I »Engführung« stannar fingret upp vid »Nahtstellen, föhlbar« – sömmar eller sammanfogningsställen (»Stygn, kan känna dem« i Sonnevis översättning). Något stiger trots allt upp och spelar med. Stämmorna i Celans fuga-komposition. Timmen mellan dag och natt när ugglorna flyger upp, vid den yngsta förkastningen, över skjutvallen på den begravda muren, blir något åter synligt: »dessa/ fåror, dessa// körer, då, dessa/ psalmer. Ho, ho-/ sianna.« <sup>270</sup> Den hebreiska bönen om välsignelse, detta som sipprar fram ur fårorna där. *Inte vit, inte ren, inte tom*, kan man lägga till: ty genom ordet så som det stammas eller skrattas fram ljuder också ekot av den tyska marschsången »Wir sind des Hitlers braunes Heer, heia, hoho«. <sup>271</sup>

<sup>268</sup> William Shakespeare, *King Lear*, akt IV, scen 6, vers 152–153.

<sup>269</sup> *Kung Lear*, akt IV, scen 1, översättning Britt G. Hallqvist, Ordfront förlag 2004, s. 86.

<sup>270</sup> *Framför ordens väggar*, s. 45.

<sup>271</sup> »Vi är Hitlers bruna troppar, heia hoho.« Se John Felstiner, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, Yale University Press 1995, s. 123.

Ändå blir detta ett ord som »inhämtar sig« på kanten av sig självt, liksom fört genom dödsbringande tal och fruktansvärt förstummelse för att ändå ljuda, som en bräcklig *ny sång*, om inte för Herren, så för ett slags framtid?

\*

Asbjørn Aarnes skriver i en fotnot till sin Lévinas-översättning om ordet absolut: »Hos Hegel betegner den *absolutte* ånd, den altomfattande fornufts høyeste uttrykk; hos Lévinas tydes det absolutte utfra sin etymologi: det *av/fra-skilte*, det *alene-stående*, det som er uten art og slekt».<sup>272</sup> Adjektivet »absolut« har bildats av verbet *absolvere*, som betyder att frilösa, lösgöra, friställa. »Den *ena* är för den Andre i kraft av ett vara som lösriver sig«, skriver Lévinas – som absolverar seg?

Den andra människan uppfordrar genom sitt ansikte som inte är instängt i synligblivandets form, utan som är naket, urtaget, av-strövat själva sin närvaro som skulle ha övertäckt den Andre som ett porträtt av honom själv, hud i rynkor, spår i hud, närvaro-heten som i vart och ett av sina ögonblick är reträtt till dödens tomhet, för att kanske inte återvända. Nästans annan-het, det är detta tomma, icke-orten där ansiktet redan tar avsked, utan löfte om återkomst eller återuppståndelse.<sup>273</sup>

---

<sup>272</sup> Asbjørn Aarnes i *Emmanuel Levinas. Den annens humanisme*, Thorleif Dahls kulturbibliotek 1996, s. 123.

<sup>273</sup> *Ibid.*, s. 28.

\*

Aortabågen är den plats i hjärtat där blodet återvänder förnyat och syresatt tillbaka till kroppen, ljust, klart. I dikten »Nära, i aortabågen« (från *Fadensonnen*, 1968) använder Celan det hebreiska ordet för ljus – han finner det i kransartärerna, coronarartärerna, pulsåderna som förser hjärtmuskeln med blod: »Stilla, i kransartärerna, / oomsnörda: / Ziw, detta ljus.«<sup>274</sup>

---

<sup>274</sup> *Paul Celan. Dikter II*, översättning Lars-Inge Nilsson, Ellerströms 1999, s. 130.



# The Distinguished Dust

*Överlevandets skam*

It feels a shame to be Alive —  
When Men so brave — are dead —  
One envies the Distinguished Dust —  
Permitted — such a Head —

The Stone — that tells defending Whom  
This Spartan put away  
What little of Him we — possessed  
In Pawn for Liberty —

The price is great — Sublimely paid —  
Do we deserve — a Thing —  
That lives — like Dollars — must be piled  
Before we may obtain?

Are we that wait — sufficient worth —  
That such Enormous Pearl  
As life — dissolved be — for Us —  
In Battle's — horrid Bowl?

It may be — a Renown to live —  
I think the Man who die —  
Those unsustained — Saviors —  
Present Divinity — <sup>275</sup>

Emily Dickinsons dikt är ambivalent: Å ena sidan heroiserar hon krigsoffren som sanna hjältar, å andra sidan problematiserar hon offerideologin: oavsett hur stor den framtida vinning skulle vara som gemenskapen kan inkassera, kan den aldrig överglänsa de offerade människoliven. På ett intressant vis sätts idén om världens utbytbarhet metaforiskt i spel i dikten. Problemet som ställs upp är om gemenskapen överhuvud taget kan »köpa« sig något sådant som frihet; om det är människoliv som sätts i pant kommer de som överlever att stå i ett skuldförhållande som aldrig kan lösas in.

»Det er de beste som dør«, skriver Nordahl Grieg i en av sina krigsdikter: »De sterke, de rene av hjertet/ Som ville og våget mest.« De som blir kvar är livets »nest beste menn«. *One envies the Distinguished Dust.*

Med »de beste menn« menas naturligtvis också »de autentiska«; det är de som lever sitt eget liv och dör sin egen död – de starka och rena av hjärtat. Samtidigt är de »frälsare« som dör ställföreträdande, för att »vi« ska få leva. Men är ett liv som vi har fått i utbyte mot det unika, »such Enormous Pearl«, värt att leva? Hur uthärda ett liv som »näst bäst«, mindervärdigt, inautentiskt, ett liv som vi inte själva har gjort oss förtjänta av?

---

<sup>275</sup> Emily Dickinson, *The Complete Poems* (red. Thomas H. Johnson), Faber and Faber 1970, dikt nr. 444.

Adorno, som hade antytt att ingen som tagit till sig folkmordets dimensioner kunde skriva dikt med anständigheten i behåll, korrigerade senare sig själv: »Bottenlöst lidande har lika stor rätt att komma till uttryck som en man underlagd tortyr har att skrika; därför kan det ha varit fel att säga att det inte skulle vara möjligt att skriva dikt efter Auschwitz.« Han tillfogade emellertid, med långt mera drastiska implikationer:

Men det är inte fel att ställa den mindre kulturella frågan om huruvida det är möjligt, efter Auschwitz, att fortsätta leva – i synnerhet huruvida någon som slapp undan genom en tillfällighet, en som rätteligen skulle blivit mördad, kan fortsätta leva.<sup>276</sup>

»Vet du, de döda är de enda som inte besudlats av Förintelsens skam«, skriver Kertész på ett ställe, med ett element av ironi.<sup>277</sup> Hur kan det vara så? Därför att det var vår vardagsverklighet, livet så som vi lever det, som gjorde Auschwitz möjligt, svarar han. Eftersom det är detta liv vi alla fortsätter leva har »det enda svaret på detta i sitt slag unika brott, en katharsis« inte blivit möjlig.<sup>278</sup>

Hos Adorno kan överlevarens skuld/skam framställas som i detta exempel: »Som straff hemsöks han av drömmar, som att han alls inte lever, att han gasades ihjäl 1944, och att hela hans existens därefter bara har varit en inbillning, emanationen av den förryckta önskan hos en man som dödades tjugu år tidigare.«<sup>279</sup> Det kan leda

---

<sup>276</sup> Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag 1975, s. 355.

<sup>277</sup> *Dossier K.*, översättning Ervin Rosenberg, Svante Weyler Bokförlag 2007, s. 209.

<sup>278</sup> *Ibid.*, s. 208.

<sup>279</sup> *Negative Dialektik*, s. 356.

tanken till Kertész uppsummering av Jean Améry's öde: »Förgäves överlevde han Auschwitz, årtionden senare verkställde han domen på sig själv: han begick självmord.«<sup>280</sup> Även Paul Celan begick, som bekant, självmord.

Den överlevandes existens beror på ett fabriktionsfel i döds-maskineriet, säger Améry, och Kertész tillfogar: »Kanske just därför är det så svårt att förlika sig med, vänja sig vid den exceptionella och regelvidriga existens som överlevnaden utgör.«<sup>281</sup>

\*

I sitt stora antropologiska verk *Skuld. De första 5 000 åren* har David Graeber ett kapitel om heder och förnedring, som han knyter till slaveriets uppkomst. Slaveriet är till skillnad från andra mänskliga relationer inte en moralisk relation, det är en rent våldsbaserad relation, påpekar han. Man blir slav i situationer där man annars skulle ha dött. Socialt sett är slaven död, uppryckt med rötterna, avlägsnad från sin gemenskap, sin familj. Graeber citerar den franske sociologen Claude Meillassoux som skriver om hur hemförda fångar hos mande-folket erbjöds en sista måltid samt ett vapen för att kunna begå självmord. »Den som vägrade blev slagen i ansiktet av sin besegrare och hölls sedan som fånge: han hade accepterat det förakt som berövade honom hans personlighet.«<sup>282</sup> Graeber påpekar också att möjligheten att frånta andra människor deras värdighet samtidigt blir grundvalen för slavägarens heder. Här finner han nyckeln till att »män av heder« ofta kombinerar en obekymrad självsäkerhet med notorisk lättkränkhet:

---

<sup>280</sup> *Dossier K.*, s. 17.

<sup>281</sup> *Ibid.*, s. 79.

<sup>282</sup> Citerad i David Graeber, *Skuld. De första 5 000 åren*, översättning Joel Nordqvist, Daidalos 2012, s. 175.

Detta beror på att det finns en skillnad mellan heder och värdighet. Man skulle till och med kunna säga att hedern är värdighetens överskott. Den är den förhöjda medvetenhet om makten och dess fallgropar, som uppstår hos den som har berövat andra deras makt och värdighet; eller åtminstone ur vetenskapen att denna möjlighet finns. I sin enklaste form är hedern det överskott av värdighet som måste försvaras med kniven eller svärdet (våldsamma män är som vi alla vet, nästan alltid besatta av heder).<sup>283</sup>

Graeber kommer också in på slavens dilemma såsom överlevare när han refererar till Olaudah Equianos öde. Denne föddes ca 1745, kidnappades från sitt hem i Benin som elvaåring och såldes till brittiska slavhandlare. Efter att ha sålts och köpts ett antal gånger lyckades det Equiano att köpa sig fri; han blev köpman, upptäcktsresande, författare och till sist en profilerad motståndare till slaveriet. Det tog emellertid tid innan han kom så långt, bland annat för han själv till Afrika som slavuppköpare. Vad berodde det på? Graeber påpekar att Equiano var en »man av heder«, därför blev också slaveriets dilemma särskilt akut:

Att bli förslavad är att fråntas all sin heder. Equiano önskade sig mer än något annat att återfå det som berövats honom. Problemet är att hedern per definition är någonting som ligger i omgivningens ögon. En slav som vill återvinna sin heder måste därför anta de regler och normer som råder i det omgivande samhället, och detta innebär att han, åtminstone rent praktiskt, inte totalt kan förkasta de institutioner som från första början fråntog honom hans heder.<sup>284</sup>

---

<sup>283</sup> Ibid., s. 176.

<sup>284</sup> Ibid., s. 173.

Detta är slaveriets mest brutala aspekt, menar Graeber – att den enda möjligheten att återvinna ens handlingsfrihet är att handla i överensstämmelse med ett system som man genom djupt traumatisk personlig erfarenhet *vet* är fullständigt orättfärdigt. Detta dilemma genomsyrar alla samhällen som grundas på slaveri, säger Graeber: vissheten om att de högsta mål man kan sträva efter egentligen är *orätta*. Även slavägarna måste ha anat att systemet i grunden var perverst, hävdar han. Ja, att det ligger något djupt oansändigt i herre-slav-konstellationen är en intuition som inte ens romersk lagstiftning kunde kamouflera. Exempelvis måste förstaårsstudenterna i romersk rätt memorera följande definition: »slaveriet/ är en institution genom vilken en person i enlighet med folkens lagar faller under någon annans äganderätt, i strid mot naturen.«<sup>285</sup>

\*

Som beskrivet i kapitlet om Dag Solstad handlar hans romanperson Armand V:s förfärande *syn* i bokens början om över- och underordning: det är Armands son som böjer sig *slavaktigt*; detta är själva »gjentagelsen«. Men den verkliga förnedringen, anar man, ligger på ett djupare plan. Anblicken av sonen påminner Armand om hans egen servilitet, som består i att godta själva konstellationen *över/under*; vilken består i att kväva det inre skriket eller upporet mot själva *orättheten*.

Även om Armand V. lever i en nation underlagd globala maktförhållanden, där man t ex kan påstå att USA = Gud, ingår han ändå i en demokrati med yttrandefrihet, dvs spelets regler är i princip förhandlingsbara. Armands val står *inte* mellan att böja sig för

---

<sup>285</sup> Florentius i *Justinianus Institutiones* (1.5.4.1), citert i *Skuld*, s. 173.

makten eller att dö, det står mellan att böja sig för makten eller att leva ett liv utan maktens avglans, ett liv i största allmänhet. När Solstads *Armand V.* kan kallas en *politisk* roman är det kanske för att han förmår ge form åt det inre skrik som Armand, med sin egen värdighet i pant, lyckades tysta ner. Så som Bolaños *Om natten i Chile* ger form åt den inre protest som det lyckades prästen Urrutia att tysta ner ända tills det var för sent, tills han låg på sitt dödsläger och ingen längre kunde höra honom.

Därför att de hade ett val, kan Armand V. och prästen Urrutia med viss rätt kallas medlöpare. En icke påtvingad underdånighet är något annat än slavens dilemma, som liknar lägerfångens: lyda eller dö. När Imre Kertész i anslutning till Auschwitz skriver att kollaboration är överlevandets hemlighet<sup>286</sup> får det därför inte förväxlas med *frivilligt* medlöperi, utan ses mot bakgrund av lägerverklighetens totalitära karaktär, dikterad av rent våldsbaserade relationer. För Kertész, såsom från Förintelsen överlevande i den nya, kommunistiska diktaturens Ungern, framstår i efterhand själva världsordningen som ett i grunden besläktat, med djävulsk ironi inrättat maskineri: alla deltar i den tysta sammansvärjningen mot sina egna liv.

Det sker således ett språng i Kertész reflexioner, från det speciella till det allmänna, när han säger att det inte finns något unikt svar på denna unika förbrytelse – katharsis. Kulturen, begreppen, täcker över att »man sedan lång tid tillbaka har varit en välsmort fungerande beståndsdel av det maskineri som skapats för ens eget förintande«. Att erkänna detta drar emellertid »en sådan skam över en att man hellre avvisar den än tar den på sig«.<sup>287</sup> Kertész tycks inta en radikalt dystopisk hållning: civilisationen själv vilar på en

---

<sup>286</sup> *Dossier K.*, s. 75.

<sup>287</sup> *Ibid.*, s. 75.

förbrytelse, som det vore outhärdligt att se i vitögat. Denna förbrytelse är inte något som har ägt rum en gång för alla, snarare är den något som pågår hela tiden.

\*

Kertész dystopiska misstanke för naturligt tankarna till Michel Foucaults begrepp *biopolitik*. Man skulle kunna säga att utifrån detta begrepp tänks den ständigt pågående förbrytelsen vara nedfälld i själva det moderna politiska subjektets konstitution. Som Foucault skriver i slutet av introduktionen till *Sexualitetens historia*:

Människan förblev i årtusenden detsamma som hon var för Aristoteles: ett levande djur med förmåga att skapa sig en politisk existens; den moderna människan är ett djur med en politik där dess liv som levande varelse står på spel.<sup>288</sup>

På så vis blir det naturliga, okvalificerade livet – Aristoteles *zoé* – omvandlat till något som inte har någon självklar livsrätt. Livet måste rättfärdiggöras – på den politiska maktens premisser. I Agambens Foucault-läsning betingas biopolitiken av möjligheten att skilja livet från dess form och identifiera det som ovärdigt. Biopolitiken vilar med andra ord på slaveriets logik: som Graeber påpekade är själva möjligheten att frånta andra människor deras heder grundvalen för slavägarens heder. Förhållandet mellan *zoé*, naturligt liv, och *bios*, kvalificerat eller politiskt liv, blir ett polariserat maktförhållande, ett herre-slav-förhållande.

---

<sup>288</sup> Michel Foucault, *Sexualitetens historia*, del 1, översättning Britta Gröndahl, Gidlunds 1980, s. 181.



Medan Agamben å ena sidan tycks betrakta biopolitiken som en historiskt betingad realitet, knuten till uppkomsten av Foucaults moderna subjekt (*sub-iecto* betyder bokstavligen under-ordnad), ser han samtidigt den bipolära strukturen som en tidlös ontologisk realitet, som uppstår genom att människan identifieras som ett djur med språk och medvetande. Som han skriver i *Homo sacer*:

Det finns politik för att människan är det levande väsen som i språket skiljer sig från och motsätter sig det nakna livet, och samtidigt upprätthåller sig i en relation av inneslutande uteslutning till detta liv.<sup>289</sup>

Människan är som talande väsen icke-identisk med sig själv som levande väsen, säger Agamben. Det han kallar den »intima icke-relationen« mellan levande väsen och talande väsen har skammens form, säger han också. Om jag förstår Agamben rätt är det just överlevandets dilemma som är inskrivet i själva subjektets konstitution.

\*

»Det är så det är sagt i sagans värld. Den som talar är den som får överleva«, skriver Kristian Lundberg<sup>290</sup> – samtidigt antyder han att talandet som försvarstal, som självlegitimering, som försök att bevara livet genom att göra sig osårbar, istället kan tömma livet på vitalitet. »Den som talar blir också den som definierar världen.

---

<sup>289</sup> Giorgio Agamben, *Homo sacer*, översättning Sven-Olov Wallenstein, Daidalos 2010, s. 20.

<sup>290</sup> Kristian Lundberg, *Och allt skall vara kärlek*, Ordfront 2011, s. 150.

[...] Att tala kan också det bli ett slags övergrepp.«<sup>291</sup> Vem är offret för detta övergrepp? Hos Lundberg är det å ena sidan hans ödeskamrater från uppväxten, de som *gick under* utan att någonsin själva komma till tals, de som han så att säga talar ställföreträdande för. Å andra sidan är det hans eget vitala jag som står i fara att offras när han talar; berättar; legitimerar sig.

Kanske liknar det som Lundberg försöker formulera Ørstaviks upplevelse när hon skriver att jaget *sjunker innan det får bli sagt*:

[...] den dagen jeg kan si jeg og ikke høre hvor hult det lyder, som om det synker før det får bli sagt, den dagen jeg kan si jeg uten å tenke på det, uten at det er et spørsmål mer, når det ikke handler om overhodet å få finnes, men at det er helt selvfølgelig at jeg er, da, sier jeg, trenger jeg ikke å skrive lenger.<sup>292</sup>

\*

»Primo Levis berättelser från Auschwitz handlar djupast om konsten att inte dö när döden är given«,<sup>293</sup> skriver Göran Rosenberg i förordet till den triptyk som utgörs av *Är detta en människa?*, *Fristen* och *De förlorade och de räddade*. Som överlevare intar Primo Levi vittnets roll: det är hans plikt gentemot offren att berätta. Samtidigt säger han på ett ställe att de enda fullvärdiga vittnena från Auschwitz är de som gick under redan före sin död, de som kallades Muselmänner, de som i lägrets rent våldsbaserade herre-slav-relationer så att säga var socialt döda, frantagna all heder, förstummade.

---

<sup>291</sup> Ibid., s. 81.

<sup>292</sup> Hanne Ørstavik, *kallet – romanen*, Forlaget Oktober 2007, s. 107.

<sup>293</sup> Göran Rosenberg i *Primo Levi. Tre böcker*, Albert Bonniers Förlag 2013, s. 4.

Agambens mera tvivelaktiga konststycke består i att hävda att varje människa så att säga har sin inre »Muselmann«, som konstitueras samtidigt som hon blir ett talande väsen. I varje tal-akt, varje försök att uttrycka sig, är det något som sjunker stumt till botten. Den som talar är därmed den som överlever *sig själv*: »Att tala, att vittna, är därför att träda in i en svindlande rörelse där något sjunker till botten, fullständigt desubjektiverat och förstummat, medan något subjektiverat talar utan att egentligen ha något eget att säga [...]«<sup>294</sup> Även om denna analys är nog så suggestiv, ontologiskt sett, kan jag inte utan vidare följa Agamben när han gör det onaturliga herre-slav-förhållandet, det som i det intersubjektiva fältet blir själva motbilden till en moralisk relation – när han alltså gör denna intersubjektiva icke-relation till en *intrasubjektiv*, ontologisk realitet, där språket och talandet, själva det som sätter oss i förbindelse med varandra, intar övergriparens position.

Jag har tidigare nämnt Star Wars Darth Vader som ett slags iscensättning av detta polariserade själv: Så som det man skulle kunna kalla »det sant mänskliga«, offret Anakin Skywalker, är inkapslad i och ger näring till maktens protes, en svart rustning eller ett »skal« vid namn Darth Vader, så är människan enligt Agamben det väsen som »i språket skiljer sig från och motsätter sig det nakna livet, och samtidigt upprätthåller sig i en relation av inneslutande uteslutning till detta liv«. Det kan förefalla som om Agamben postulerar att klyftan mellan liv och språk är oöverstiglig, att ingen integrering är möjlig. Det enda som vittnar om det mänskligas (eller icke-mänskligas) närvaro är *skamrodnaden*. Men kan en rustning rodna?

---

<sup>294</sup> Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz* (1998). Översättningen här baserar sig på *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, översättning Daniel Heller-Roazen, Zone Books 2002, 120–121.

Agamben knyter sitt skambegrepp till upplevelsen av att reduceras till naket liv; det är offrets skam över att reduceras till sin vanmakt, eller att genom identitetspolitik klistras fast vid en av sina framträdelseformer och således med våld avskäras från sig själv som potensväsen.

Rodnaden är emblematiske för skammen som *affekt*. Skamrodnaden ser Agamben som ett vittnesbörd om något som inte kan artikuleras. Skammen analyseras därmed som en affekt som både vittnar om gapet mellan *bios* och *zoé* och, i egenskap av vittnesbörd, kan sporra till motstånd mot den politiska manöver som utnyttjar detta gap för att producera såväl suverän makt som naket liv; såväl värdighet som ovärdighet. Kan man då förstå det så att skammen för Agamben paradoxalt nog blir en vägvisare i ett utopiskt projekt som handlar om att komma bortom skammen – bortom oppositionen natur och kultur, bortom (det bipolära) självet?

Bara genom en receptivitet för det omänskliga i det mänskliga, det icke-assimilerbara, främmande i oss själva, kan vi förhålla oss till och undgå den våldsamma dehumanisering som nådde sin yttersta spets i Auschwitz, är Agambens budskap. Frågan är, skriver Lisa Guenther, om hans analys av skammen, som vittnesmål om det icke-mänskliga i det mänskliga, alls är adekvat: »Mera exakt, frågan är huruvida den 'icke-assimilerbara' rest som rodnaden bär vittnesbörd om är det omänskliga i det mänskliga, eller ansvaret för den andra människan, vilket jag vill hävda.«<sup>295</sup>

I fascismens polariserade, orättfärdiga universum kan man säga att offrets skam är proportionell mot övergriparens skamlöshet.

---

<sup>295</sup> Lisa Guenther, »Resisting Agamben. The Biopolitics of Shame and Humiliation«, s. 18, nedladdat från [Academica.nu](http://Academica.nu).

Durkheim säger på ett ställe att »det sociala jaget« bildar ett skal som omsluter »det fysiska jaget«. När Agamben gör Levis »Muselmänner« till själva förkroppsligandet av det han kallar naket liv, kan man förstå det som att de har berövats sitt »sociala jag«. Men skulle inte det innebära att de inte *kan* tappa ansiktet, att de så att säga befinner sig bortom skammens möjlighet?

Min fråga här blir om vi inte nu måste skynda oss att nyansera terminologin: Om offret är den som utsätts för total förnedring, den som blir vanärad, fråntagen sin heder – den som får sin sista skyddande och förmedlande slöja, skamrodnaden, söndersliten av förövaren – är det väl snarare den traumatiserade *överlevaren* som skäms, så att säga på offrets och förövarens vägnar? Primo Levi talar om den skam som »den rättfärdige känner inför en orätt som någon annan begått, samtidigt som han plågas av att orätten alls existerar, att den oåterkalleligen införts i de existerande tingens värld«. <sup>296</sup> Och nu talar vi inte längre om skam som affekt, likt det som Emily Dickinson kallar den hjälplösa naturens beskyddande övertäckande av själen, utan om skam som *tillstånd* – sammansatt av känslan av att vara *skyldig* offret något och av att vara *besudlad* av att ha sett det som »inte skulle få finnas« – den totala orätten.

\*

Problemet med Agambens skam-analys är kanske att han förefaller sammanblanda de båda modaliteterna skam som affekt och skam som tillstånd. Skådeplatsen för Agambens skam-analys är fascismens polariserade, orätta universum, där offrets skam är proportionell mot övergriparens skamlöshet, eller mera precist: där övergri-

---

<sup>296</sup> Primo Levi, *Fristen*, översättning Ingrid Börge, i *Tre böcker*, Albert Bonniers Förlag 2013, s. 252.

parens heder livnär sig på förnedrandet av offret. Samtidigt place-  
rar Agamben dessa polariserade positioner i en »oavgörbarhets-  
zon«, där offer och övergripare är utbytbara. Därtill hävdar han att  
denna motbild till allt vi förbinder med anständig mänsklig gemen-  
skap, denna oansvarighetszon, är emblematisks för de senkapitalis-  
tiska demokratiernas sätt att fungera – det permanenta undantags-  
tillståndet, där alla är potentiella *homines sacri*. Om koncentrations-  
lägret är den exemplariska skådeplatsen ligger premissen för denna  
utveckling i det bipolära självet, prefigurerat redan i Aristoteles  
kvalificerande av människan som ett djur med språk.

Detta är en lika förförisk som oroväckande analys. Är det rim-  
ligt att säga att människan själv är modellerad utifrån den onatur-  
liga herre-slav-konstellationen, en rent våldsbaserad relation? När  
Agamben gör detta till en ontologisk modell för subjektet som så-  
dant, ger han inte då efter för det han vill komma åt: det orätta för-  
hållandet mellan mäktig och utraderad, mellan förövare och offer,  
mellan herre och slav? Samtidigt som han, när han gör offer och  
förövare utbytbara, *suddar ut* reella, samhällsmässiga övergripar-  
och offerrelationer?

\*

Agamben företräder den utbredda uppfattningen att skam och  
skuld är distinkt olika saker, knutna till vem du *är* respektive vad  
du *gör*. Som ett exempel på en genuin skamupplevelse refererar  
han Robert Antelmes vittnesberättelse om en italiensk student som  
rodnar när han under en dödsmarsch blir slumpmässigt utvald av  
en av ss-officerarna: »Du komme hier!« Antelme skriver:

Han måste ha sett sig omkring innan han rodnade; men jo, det var  
han som hade plockats ut, och när han inte längre kunde betvivla det

blev han ljust röd. ss-officeren, som letade efter en man vilken som helst att döda, hade funnit honom. Och när han hade funnit honom letade han inte längre. Han frågade sig inte: Varför han istället för någon annan? Och när italienaren insett att det verkligen gällde honom accepterade han denna slumpens val. Han undrade inte: Varför jag istället för någon annan?<sup>297</sup>

Om vi relaterar skamrodnaden till Aristoteles begrepp *anagnorisis* kan den tolkas som en affekt som markerar ett omslag från ovetenskap till vetskap – som ett ögonblick av insikt, en realitetsorientering som plötsligt slår in. Igenkännandet har i den antika tragedin ett uppbyggligt element: trots insiktens tragiska senkommenhet erbjuds hjälten en möjlighet att bli hel eller integrerad genom att påta sig sitt öde. Han dör sin egen död.

Antelmes italienske student accepterar att det är han och ingen annan som ska dö. Samtidigt innebär inte detta att han, som i tragedin, erbjuds något öde. Döden har inget sammanhang med det liv han har levt. Auschwitz blir exemplet på den totala utbytbarheten satt i system, vilket innebär att ingen dör i sitt eget ställe, påpekar Agamben. Skammen i Auschwitz är således, för Agamben, skammen över dödens godtycklighet.

Men om studentens rodnad kan tolkas som en reaktion i mötet med den godtyckliga döden, kan man väl också förbinda den med omslaget från ovetenskap till vetskap; som en spontan insikt om att han tog fel när han räknade med att utplockandet till att dödas gällde någon annan än honom själv? Därmed blir Agambens exempel ändå inte så otvetydigt vad beträffar att skilja skam från skuld: man

---

<sup>297</sup> Robert Antelme, *L'espace humaine* (1947). Översättningen här baserar sig på *The Human Race*, översättning Jeffrey Haight och Annie Mahler, Marlboro Press, 1992, s. 232.

kan tänka sig att studenten känner skuld över att överhuvud taget ha tänkt tanken att någon skulle dö *i hans ställe*.

Från att i viss mening ha varit osynlig, och i lägre sadistiska logik därför skyddad, blir den italienske studenten plötsligt utpekad och synliggjord. Rodnaden kan också tolkas som en affekt som avtäckar hans anknytning till de andra. Medan skam gärna förknippas med en önskan att gömma sig ser vi här det motsatta: rodnaden kan helt enkelt vara uttryck för en hotad vitalitet.<sup>298</sup>

Som en ontologisk modell – människans icke-identitet med sig själv som talande väsen – är Agambens subjektförståelse suggestiv. Problemet uppstår när han, som Ruth Leys skriver i boken *From Guilt to Shame* (2007), gör Auschwitz till något »på förhand determinerat av det aporetiska hos språket självt«. <sup>299</sup> Så som han också gör överlevnads trauma till något vi alla kan spegla oss i, ett trauma som inte är begränsat till dem som har varit underkastade de onaturliga våldsrelationerna i Auschwitz, utan som helt enkelt är knutet till att vara ett subjekt som sådant. Skammen vittnar om det som har förvisats som det *omänskliga* i oss, vilket i en annan mening också är *det sant mänskliga*. Det som Agamben således bekänner sig till är en form av negativ dialektik: det språkliga uttrycket kommer alltid att vara lögnaktigt, inautentiskt – det kan inte vara platsen för någon integration; bara när *omöjligheten att tala* kommer till tals närmar vi oss ett sant vittnesbörd.

\*

I *Eстетisk teori* skriver Adorno att Celans poesi är »genomträngd av konstens skam inför det lidande som undandrar sig både erfaren-

---

<sup>298</sup> Jfr Ruth Leys, *From Guilt to Shame*, Princeton University Press 2007, 178.

<sup>299</sup> *Ibid.*, s. 168.



het och sublimering«. <sup>300</sup> Och han skriver att dikterna imiterar de dödas språk: »De livlösa språk blir den sista möjliga trösten för en död som är berövad all mening.« <sup>301</sup>

Man kunde tänka sig att det är något liknande Celan är inne på när han i sin poetologi skriver att diktens hopp är att tala på »*det andras* vägnar –, vem vet, kanske på *det helt andras* vägnar«. <sup>302</sup> Diktens hopp är då kanske i en viss mening att bära vittnesbörd. För Adorno förefaller dikternas sanning bero av i vilken grad de iscensätter själva förstummelsen, framkallar det negativa; men hos Celan är det trots allt genom att dikten »hämtar sig in« igen – »från sitt försvinnande till sitt fortfarande« – som *det helt andra* kommer till tals: i mötet med en nära annan: »Den blir dikten som tillhör till en som fortfarande förnimmer, en som är vänd mot det pågående, en som frågar vad som pågår och tilltalar det.« <sup>303</sup>

Omöjligheten och nödvändigheten av att vittna tycks hos Celan anta form i det han rör sig igenom det som är mest trångt i honom, en rörelse som kulminerar i en form av individuation – där den som talar på *det Andras* vägnar är den som helt och fullt talar på sina egna vägnar. *Återuppstå*, som Enquist skriver, *det kan man ju bara själv*.

På samma sätt ser vi att det som blir mest angeläget för Imre Kertész att formulera, inte så mycket handlar om dödslägreets utsägliga upplevelser som om »genomlevandets och överlevandets etiska följder«. <sup>304</sup> Eller som Beckett säger: *You must go on, I can't go*

---

<sup>300</sup> Efter Arild Linnebergs norska översättning i Theodor Adorno, *Estetisk teori*, Gyldendal Norsk Forlag 1998, s. 554.

<sup>301</sup> Ibid.

<sup>302</sup> Efter Øyvind Bergs norska översättning i *Paul Celan. Etterlatt*, Kolon Forlag 1996, s. 123

<sup>303</sup> Ibid., s. 124.

<sup>304</sup> *Dossier K.*, s. 77.

on, I'll go on. Ingen katharsis, således. Men likväl en form av befrielse, genom att överlevandets dilemma gestaltas, får form? Som författare har han en annan sorts metabolism med verkligheten, skriver Kertész: »Det som för flertalet människor framträder i form av plågsamma tankar som de inte förmår bearbeta, visar sig i mitt fall plötsligt bli stoff för en roman, och medan det får form, blir jag av med det.«<sup>305</sup> Ja, konsten betraktar livet som en högtid vare sig vi gillar det eller inte, säger han på ett annat ställe.

Om man ser på skammen som ett vittnesbörd som utspelar sig i den intima »icke-relationen« mellan jaget som levande och som talande väsen, är utmaningen kanske inte så mycket att utveckla en receptivitet för det omänskliga i oss själva, som att utveckla en receptivitet för den andres själ? (*Shame is the tint divine.*)

Istället för att inta ett dystopiskt perspektiv, där undantagstillståndet, ett rum av oansvarighet, gråzonen, breder ut sig som en ogenomtränglig dimma över allting, borde vi väl hellre insistera på att upprätta och bevara rum av ansvarighet? Om något skulle utmärka ett sådant rum måste det väl vara skam-sensibilitet: diskretion, lyhörddhet och en intuitiv medvetenhet om att den andres sanning inte är något jag kan tilltvinga mig eller avslöja med våld. Eller också, som Hannah Arendt säger: sanningen är inte ett avslöjande som upplöser gåtan, utan ett uppenbarande av mysteriet.

---

<sup>305</sup> Ibid., s. 98.

## Nådens oordning

### *Maktlöshet och ansvar (Kung Lear)*

Spädbarnets outgrundliga blick: som att bli sedd för allra första gången, och samtidigt, på ett förunderligt sätt, igenkänd. Enligt judisk folklore kan fostret hela Toran utantill, men i födelseögonblicket får det en örfil från en ängel och allt blir glömt.

Birgitta Trotzig hänvänder sig till Gud själv i spädbarnet:

I denna djupa avgrund av människovärde är du närvarande i fullkomlig renhet – hemlighet av renhet och tystnad andas i mina armar, den ofullkomliga lilla trevande djurkroppen är det renaste altaret.<sup>306</sup>

\*

Vad är det att vara myndig? Måste vi vara upplysta för att kunna fatta autonoma beslut? Men vad kan vi egentligen veta? När jag hade fyllt 38 år var jag gravid för andra gången. Om jag hade kontaktat vårdcentralen i tid skulle jag ha erbjudits KUB-test. KUB är förkortning för »kombinerat ultraljud och biokemisk test«, alltså

---

<sup>306</sup> Birgitta Trotzig, *Ett landskap*, Albert Bonniers Förlag 1959, s. 131.

en kombination av blodprov och sk »nackupplarning«, som med 95 % säkerhet anger risken för kromosomavvikelse, dvs Downs syndrom. Eftersom jag redan hade passerat det kritiska antalet veckor för nackupplarninger bjöds jag i stället för fostervattensdiagnostik, men avstod, då det skulle medföra en liten risk för spontanabort (ungefär densamma som »risken« för att få ett barn med Downs).

I Danmark och Finland, där KUB-testet erbjuds alla gravida kvinnor, inte bara de gamla, föds nästan inga barn med Downs syndrom. En mamma i Sverige berättade för mig att KUB-testet i hennes fall visade fel: 95 % *my ass*, hon fick likafullt ett barn med Downs, *det skulle inte ha inträffat!*, ja, hon var rasande, till att börja med.

Anta att teknologin för att upptäcka sjukdomar och svagheter i moderslivet på ett tidigt stadium kan utvecklas intill det rigorösa: då skulle vi kunna gallra bort inte bara Downs-barnen, utan också döva, blinda, lama, halta, kortvuxna, feta, skelögda, deprimerade, blyga, dumma, lata, och stå kvar med en värld (eller en nation, då?) av perfekta människor! Problemet är bara vem som ska bestämma; jag menar, innan perfektionen har inträtt befolkas ju nationen av imperfekta människor: hur kan vi veta att de (vi) väljer rätt? Anta att vi utgick från att den perfekta människan var den vackra, osårbara och äregiriga människan som genom sin flexibilitet och duktighet kan navigera i en senkapitalistisk arbetsmarknad, bli rik och följaktligen säkra vår ålderdom. Men hur vara säker på att just en sådan människa skulle bry sig om – än mera känna att hon är någonting skyldig – oss gamla, avtacklade, svaga?

\*

Den stackars kung Lear som vill leva bekymmersfritt i sin ålderdom har planer på att avhända sig makten till sina döttrar – mot att

de tar hand om honom och visar honom respekt. Ursprungligen är det den yngsta dottern, Cordelia, som står kungen närmast. Planen är därför också att hon ska få den största delen av kungariket – men själva transaktionen måste formaliseras som en byteshandel där var och en av döttrarna får som hon *förtjänar*: »Säg, mina döttrar,/ då vi nu avstår ifrån härskarmakt/ och egendom och alla statsbekymmer,/ säg, vem av er tre älskar mest sin far?/ Vi vill ju visa största givmildhet/ där en naturlig läggning i förening/ med plikttrohet förtjänar det.«<sup>307</sup> Goneril och Regan försöker överträffa varann i vidlyftiga kärleksförklaringar. Goneril älskar sin far över alla gränser, mer än ord kan utsäga. Cordelia säger till sig själv: »Vad ska Cordelia göra? Älska, tiga.«<sup>308</sup> Regan bedyrar rentav att hon föraktar allting annat som lockar hennes sinnen, hennes enda lycka ligger i kärleken till fadern. Cordelia säger till sig själv: »Då är Cordelia fattig!/ Nej, inte fattig, ty jag vet – min kärlek/ har större lödighet än mina ord.« Turen har kommit till Cordelia: hur ska hon svara för att tilldelas en mera glansfull tredjedel än hennes systrars? Och Cordelia svarar: »Ingenting.« Av ingenting blir ingenting, säger Lear. »Jag stackare kan inte lyfta hjärtat/ upp till min mun. Jag älskar er som plikten/ mig bjuder – varken mindre eller mer«,<sup>309</sup> säger Cordelia. Lear kräver ett bättre svar, men Cordelias dygder är uppriktighet och diskretion, hon kan inte smöra som sina systrar. Ja, hon tycker förmodligen att det är något skamlöst över hela denna offentliga uppvisning av kärleksförklaringar. Förställning och smicker ligger inte för henne, och den styrkan blir hennes fall, inser hon.

---

<sup>307</sup> William Shakespeare, *Kung Lear*, akt 1, scen 1, översättning Britt G. Hallqvists, Ordfront 1983, s. 12.

<sup>308</sup> *Ibid.*, s. 13.

<sup>309</sup> *Ibid.*, s. 14.

Cordelia landsförvisas och görs arvlös, och Lear lägger sitt öde i händerna på de stormunnade systrarna Regan och Goneril, som i utbyte mot makt och rike i tur och ordning ska få äran att dra försorg om honom och hans följe på hundra man. Det tar inte lång tid förrän Goneril och Regan har tröttnat på den gamle gubben med sina nycker, och intrigerar sinsemellan för att spela honom ut och bort från brädet. Efter att Goneril har decimerat hans manskap till hälften, och dessutom tillrättaviserat honom som om han var ett trilskande barn, förbannar Lear sin dotter:

Gör hennes moderssköte ofruktsamt,  
ja, torka ut organen som ger liv!  
Släpp aldrig fram ur hennes vissna kved  
ett barn till glädje! Om hon måste yngla,  
så må det bli ett olycksbarn, ett fräckt  
och onaturligt barn, ett plågoris  
som gör att hennes unga hy blir rynkig  
och fårar hennes kind med tårefloder  
och lönar moderskärlek, vård och omsorg  
med löje och förakt, så hon får känna  
det kval som stinger mer än ormens bitt:  
otacksamhet från barn!<sup>310</sup>

\*

Hur fri är viljan? Den teologiska retoriken lägger vikt vid att människan ska söka Gud av fritt val – den som väljer det goda vinner större frihet, och större frihet innebär att vara herre över sina handlingar. Min frihet realiseras i det att jag är lydiga mot Guds ordning.

---

<sup>310</sup> Ibid., akt I, scen 4, s. 36–37.

Möjligheten att säga *jag vägrar*, det onda som möjlighet, är en förutsättning för att kunna säga att jag *frivilligt* handlar gott. Men kan man hävda att den som vägrar fritt väljer ofriheten? Eller är hon då inte bara ett offer för sin egen viljas svaghet, den svaga naturen? Kristus var fri, säger Paulus, för att han inte kunde synda. Är människan fri därför att hon kan synda? Samtidigt är bara den som väljer Kristus fri – i grunden?

I den meningsmättade tiden, inskriven i Guds plan, finns ett privilegierat ögonblick, *kairós*, det som Paulus kallar »visionens ögonblick«: »Därför får vi heller inte sova som de andra,« skrev Paulus, »utan måste hålla oss vakna och nyktra.«<sup>311</sup> Händelsen som inväntas hos Paulus, Kristi återkomst, inträffar som en tjuv om natten för dem som lever i mörker, men kan föregripas som själva frälsningen hos dem som är vakna nog att välja det rätta i det avgörande ögonblicket, förknippat med *krisis*.

\*

Som tragedi betraktad är *Kung Lear* en historia om en serie felaktiga beslut – och deras fruktansvärda resultat. Det hela börjar med att kungen vill abdikera – han vill avstå makt till sina tre döttrar, »att skaka av bekymmer, plikt och ansvar«<sup>312</sup> – i utbyte mot döttrarnas kärleksgarantier och beskydd. Lear vill behålla den yttre glansen, »Vårt kunganamn, vårt ceremoniel/ vill vi ha kvar«, men ge ifrån sig bekymren som följer av myndigheten – »men makten, kära mågar, inkomsterna och statsbestyren får ni«.<sup>313</sup>

Lear arrangerar en tävling mellan döttrarna där dramaturgin

---

<sup>311</sup> 1 Thess 5:6, *Bibel 2000*.

<sup>312</sup> *Kung Lear*, akt I, scen 1, s. 12.

<sup>313</sup> *Ibid.*, s. 15.

tycks självskrivnen: serien av kärleksförklaringar ska nå sin topp med Cordelia – men Cordelia punkterar det hela med sitt »Nothing«. Lear blir rasande: det hade varit bättre om Cordelia aldrig fötts när hon ger honom så liten glädje. Men Frankrike, som ser Cordelias godhet och vill ha henne även utan hemgift, förstår inte vilken synd Lear finner hos Cordelia: »Och det är allt? En helt naturlig blyghet/ som ofta håller tyst om hjärtats uppsåt?«<sup>314</sup>

Ja, vad är orsaken till Lears helt oproportionerliga reaktion på Cordelias »Nothing« – denna ödesdiga brist på receptivitet? Kan det vara att det som Cordelia i sin blyghet säger i realiteten är det oförskämda »Jag vill inte!« Hon vägrar att följa de regler som Lear, fadern, har ställt upp; hon vägrar att inlåta sig i förhandlingar på de premisser han har uppställt; och på det sättet påpekar hon en brist hos Lear som han inte kan tåla: hon river bort underlaget för hans kungavärdighet – det är en värdighet som inte är *förtjänt*, och som således, om samma regler ska gälla för honom som för hans barn, är lika med: *noll*.

\*

I gnostisk-stoisk tradition kvalificeras *kairós* enligt Agamben som »det plötsliga och abrupta förenandet där beslut griper möjlighet och livet fullkomnas i ögonblicket. Oändlig, kvantifierad tid blir således på samma gång upphävd och närvarandegjord: *kairós* sammanför i sig olika tider (»omnium temporum in unum collatio«), och den helige mannen är herre över sig själv och avspänd som en gud i evigheten«.<sup>315</sup>

---

<sup>314</sup> Ibid., s. 19.

<sup>315</sup> Giorgio Agamben, *Infanzia e storia* (1978). Översättningen här baserar sig på *Infancy and History: The Destruction of Experience*, översättning Liz Heron, Verso 2007, s. 111.



Inom ramarna av den kristna eskatologin är frihet att spontant ansluta sig till Guds heliga plan med ens liv; att följa Guds kall är att göra det rätta med glädje. Ett sekulärt frihetsbegrepp är å andra sidan mera i linje med det gnostiskt-stoiska *kairós*: såsom förväntan och uppfyllelse i ett, där den handlande är *sin egen herre, avspänd, som en gud i evigheten*. Detta är kanske också den traditionella humanismens, men också existentialismens vision av förverkligad värdighet: den nådens glans som omger en till synes suverän, autonom och spontant handlande människa – den som, med Sartre, uppvisar *frihet och nödvändighet i rörelse*. När Guds heliga plan har fallit bort är mina handlingar inskrivna i meningsförlopp som jag ensam står ansvarig för: i vilken grad jag förmår omforma mina möjligheter till projekt och uppfylla projekten genom att välja rätt – allt beror på mig. Det är jag som inte låter mitt liv sjunka ner i en serie tillfälliga händelser, utan omformar dem till öde. Jag är dömd till frihet, och horisonten som sätter mig i kontakt med min frihet är min ändlighet, döden; mitt vara-intill-döden gör varje valsituation till ett uppfyllelsens ögonblick, ett heroiskt ögonblick – gör mitt liv helt?

\*

Barnet sätter mig i förbindelse med framtiden – på vilket sätt? Kan konceptionsögonblicket förstås som *kairós* i betydelsen: det ögonblick där »beslut griper möjlighet«? Men kan befruktningen förstås som ett projekt? Nej, säger Lévinas – eftersom det inte är *en* persons verk. Det erotiska mötet med den andre är nödvändigt för att barnets framtid bortom det möjliga, bortom utkastet, kan uppstå, som Lévinas skriver.<sup>316</sup> Barnet sätter mig i en relation till framtiden

---

<sup>316</sup> Emmanuel Lévinas, *Totalitet og Uendelighed*, översättning Manni Crone, Hans Reitzels Forlag 1996, s. 267.

som inte kan reduceras till den myndiga människans bestämmanderätt över möjligheter: framtiden som oändlighet, inte totalitet.

Därmed inte sagt att inte människan i alla tider har försökt underlägga fruktbarheten en viss kontroll, att göra barnet till ett projekt som sätter mig i förbindelse med framtiden på ett så gynnsamt sätt som möjligt. Dessa privata projekt ingår också i större projekt: storfamiljens, gruppens – nationens, politikens. Familjeplanering och prevention – det tillhör det moderna projektet, ett projekt som också handlar om välfärd och individens frihet. Om man inte har kunnat välja *vilket* barn man skulle få, har man till en viss grad kunnat välja när i livet, och hur många. Och nu har alltså teknologin för att kartlägga fostrets genetiska habitus tidigt i moderlivet gjort det möjligt inte bara att välja bort barnet som kommer vid en olämplig tidpunkt, utan också att välja bort barnet med begränsade möjligheter.

\*

Natur och kultur är invecklade i varann på outgrundliga vis även i fruktbarheten, där en romantiker kanske skulle vilja tänka sig att naturen inte bara har sin gång, utan har rätt att ha sin gång.

Gloucesters »oäkta« barn Edmund tilltalar naturen som sin gudinna: endast hennes lagar vill han följa.

[ ... ] Varför ska jag offras  
åt skick och bruk? Ja, varför ska min rätt  
berövas mig av lagfäst moralism  
för att jag kom tolv, fjorton månvarv efter  
min bror? Är jag bastard? Och simpel? Varför?  
Jag är väl lika välskapt, lika manlig  
och lika präglad av min far som sonen

till lagvigd hustru? Varför brännmärks vi  
som simpla? Horungar? Bastarder? Simpla?  
Oss gav naturen ju i stulen lusta  
mer kraft och sav och eld än vad som finns  
i trist och unken äkta säng där kullar  
av idioter avlas halvt i sömnen.  
Du äkta Edgar, jag ska ha ditt gods!  
Far håller lika mycket av bastarden  
som dig, den legitime. *Legitim*,  
det låter fint!<sup>317</sup>

Eftersom Edmund framställs som skrupelfri i sitt maktbegär, medan brodern Edgar framställs som trogen mot fadern även när fadern har stött honom ifrån sig, kan det se ut som om tragedins moral ansluter sig till tiden *skick och bruk*; Gloucester får vad han förtjänar när frukten av hans otukt, den oäkta Edmund, sammanvärjer sig med Lears onda döttrar och låter sticka ut Gloucesters ögon som straff för att han har gett beskydd åt den bortstötte Lear. Men när det gäller vår möjlighet att handla *rätt* i befruktningens ögonblick är tragedins moral inte så entydig vid närmare betraktande. När den bländade Gloucester stöter på den förnedrade och vilseförde Lear och känner igen hans röst som »kungens«, svarar Lear sarkastiskt:

En kung i varje tum.  
Se när jag stirrar, se hur folket darrar!  
Den mannen ger jag nåd. Vad är ditt brott?  
Hor?  
Då ska du inte dö. Vad? Dö för hor?

---

<sup>317</sup> *Kung Lear*, akt I, scen 2, s. 21–22.

Gråsparven gör det, och den lilla flugan  
bolar ju mitt för näsan på mig!  
Ja, fram för otukt! Gloucesters frilloson  
var bättre mot sin far än mina döttrar,  
och de blev ändå till i äkta sängen.<sup>318</sup>

Vad har Lear gjort för att förtjäna sina döttrars sadism? Lear, kungen, som har trott sig handla suveränt, myndigt, ja, som inte bara verkställer lagen, utan utformar den – reducerad till en skrattretande skugga av sig själv, maktlös, ihålig, barhuvad i stormen.

\*

Vi avstår från fostervattensdiagnostik, men går till den gängse ultraljudsundersökningen i vecka 18. Vad ser vi? Två armar och två ben, fem fingrar på var hand, hjärtat som slår och slår, och en liten snopp: det är en pojke! För övrigt är det något alien-aktigt med dessa ultraljudsbilder. Jag menar, vad ser vi egentligen? Bildernas informationsfattigdom gör oss desto mer receptiva för tonfallet i barnmorskans röst, hon som tolkar bilderna: Allt ser bra ut. Men, fanns det inte en glipa av tvivel i den rösten? »Vad om nånting är fel?« står det hos »Fickläkaren« på nätet, och han svarar bland annat: »Om man skulle upptäcka ett mycket allvarligt tillstånd eller en sjukdom som inte är förenlig med liv kan du ansöka om abort.« En hel rad allvarliga tillstånd kan emellertid inte upptäckas genom ultraljud – och vad med allt som kan inträffa längs vägen, hjärnskador under födseln, invalidiserande bilolyckor på väg hem från förlossningsavdelningen, blomkrukor i huvudet?

I Sverige och Norge tas KUB-testet, tills vidare, framför allt av

---

<sup>318</sup> Ibid., akt IV, scen 6, s. 101.

äldre mödrar för att utreda om det barn de väntar »lider av Downs syndrom«, som det heter. Nu är det knappast själva syndromet som barnet lider av, utan komplikationer som ofta följer med. Om ett barn med Downs väl föds finns det knappast nån bättre plats att växa upp på – vad beträffar att lindra följsjukdomarna och vad beträffar hjälp att bli en »dugande« människa, vilket är vad *habilitation* betyder. I Skandinavien är det därför inte så många barn med Downs som »lider« av sitt syndrom. Detta är den goda sidan av det som Foucault kallar *biopolitik*, den statliga omsorgen om folket. När barnet väl är fött ska det hjälpas att uppfylla hela sin begränsade potential, varje droppe ska pressas fram.

\*

I sin tidiga essä *De l'évasion* (1935) ställer sig Lévinas kritisk till den europeiska civilisationens aspirationer gällande *själv tillräcklighet, osårbarhet, totalitet*. Den dominerande frihetskonceptionen är liberalismens och kapitalismens, där individer och nationer överskrider sina begränsningar genom framtidsprojekt, såsom maximering av njutning, ökat välstånd, ökad makt, ökad autonomi. Politisk teori härleder sitt rättvisebegrepp ur frihetens odiskutabla värde och ur idén att riktiga beslut kan fattas på rationell grund. Säkrande av framtid genom säkra beslut.

»De sa till mig att jag kunde allt«, säger Lear om de två döttrarna som smickrade hans makt och sa det som han ville höra: »men det är lögn. Jag kan inte stå emot frossa.«<sup>319</sup>

---

<sup>319</sup> Ibid.

\*

I graviditetens tredje trimester sänds jag till ultraljud igen, för det kan verka som att fostret inte växer tillräckligt. Ultraljudet bekräftar detta, men tills vidare avvaktar vi. Jag bekymrar mig, det är så stilla därinne. På påsken hör jag Johannespassionen, och bekymren blir avlösta av lättnad när jag känner hur något vaknar till liv och sparkar ifrån när Bach är som mest rock'n'roll och kören sjunger *Kreuzige, kreuzige, kreuzige, kreuzige!*

\*

För Sartre är skam förknippat med en upplevelse av att bli *fastnaglad* vid en icke-autentisk existens – det är den andres blick som reducerar mig till en av mina tillfälliga framträdelseformer, som identifierar mig med det som Aristoteles kanske skulle kalla *accidensen*. Skam i denna bemärkelse kan förstås som en gnostisk stämning, som ett fall ner i materien, som ett slags existentiell förnedring.

Sartres flyktväg från en icke-autentisk existens går genom en »renande reflektion«, genom upplösningen av »falska identifikationer«, mot ett slags ledigt, jag-löst vara i världen. Här ser han ut att vara på samma linje som Heidegger, som på många sätt står i skuld till mästare Eckhart (som i sin tur har mycket gemensamt med både stoikerna och Buddha). Heidegger betonar en *ontologisk differens*, eller dualitet, mellan *vara* och *varande*, där det varande kan knytas till Eckharts yttre människa (som inkluderar vilja, förnuft, känsla), medan varat kan knytas till Eckharts inre människa. »Renandets väg« hos Eckhart tar just sikte på befrielse från falska identifikationer. Om man tror att det varande är allt, lever man i förglömmelse av varat, säger Heidegger – ett oegentligt sätt att vara.

I Heideggers *Dasein* inbegrips människans del i varat, som en *därvaro*. Genom *Gelassenheit* kan hos Eckhart den inre människan lösgöras som ett intet, den tomhet som bereder marken för varats fullhet, vilken bryter fram som »Guds födelse i själen«. <sup>320</sup>

Renandets väg kan hos Heidegger innebära en omväg genom det *Unheimliche*. Ångesten eller ledan drar bort en slöja av mening från tingen och låter dem framträda som tomma och flyktiga. Meningssammanbrottet kan bidra till att frigöra *Dasein* från beroendet av alla varanden, till att låta *varat vara*. *Gelassenheit* är ett nyckelord som Heidegger har hämtat just hos Eckhart – avspändhet. På gränsen till intigheten, där tingen är avklädda sin mening, självet sin oegentliga glans, bryter någonting igenom: Guds avbild i mig hos Eckhart, hos Heidegger upptäckten av mina möjligheter, min frihet, ett avgörande ögonblick: »Ögonblicket är inte något annat än beslutsamhetens blick, där en handlings fulla situation öppnar sig och håller öppet.« <sup>321</sup> Här ser vi också att Heideggers sanningsbegrepp är verksamt: sanning som öppning, *aletheia*, icke-övertäckthet; som receptivitet för *det givna*, något givmilt, löftesrikt. Meningssammanbrottet *avslöjar* oegentligheten i våra sätt att vara, och vid denna nollpunkt kan det ske ett uppvaknande, ett omslag till ett mera egentligt själv-förhållande, genom att vårt varas möjligheter *uppenbaras i kairós*.

Så kan man med Lévinas fråga sig: Är det verkligen möjligt att tänka sig ett vara utan varanden som erfandet av ett *intet*? Kommer inte en sådan ontologisk reduktion snarare att leda till erfandet av en påtaglig närvaro? Medan dödsångesten hos Heidegger

---

<sup>320</sup> Jfr Jon Wetlesen om »Mester Ekharts vei til indre frihet« i *Å bli den du er*, översättning Jon Wetlesen, Aschehoug 2005, s. 59.

<sup>321</sup> Ur Martin Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, Gesamtausgabe Band 29/30, Klostermann 1992, s. 224. Översatt i Lars Fr. H. Svendsen, *Kjedsomhetens filosofi*, Universitetsforlaget 1999, s. 128.

sätter horisonten för en heroisk existentialism, är det hos Lévinas *omöjligheten att dö* som utgör ångestens horisont – eller icke-horisont. Hos Heidegger kan det ske ett omslag genom att jaget står naket inför sig självt – där döden eller intet fungerar som en besinnande gräns: *carpe diem!* För Lévinas vidkommande är det inte ett *intet*, utan vårt varas *totalitet* som gör sig gällande hos den som blottställs för sig själv:

Det är därför vår intimitet, dvs vår själv-närvaro, som är skamfull. Det som uppenbaras är inte vår existens intighet, utan snarare dess totalitet. Nakenhet är behovet att ursäkta ens existens. Skam är, sist och slutligen, en existens som ursäktar sig. Vad skammen avslöjar är ett vara som avslöjar sig.<sup>322</sup>

Om ångest och leda är stämningar som avkläder tingen meningens slöja, så att världen framstår som *unheimlich*, är skammen inte en stämning, utan en affekt förbunden med att det är *jag själv* som avslöjas. Skammen över att vara bunden till mig själv såsom tillfällig, beledsagas av en längtan att dölja sig. Samtidigt uttrycker skammen, förstådd som en existens som vill »ursäkta sig« (jag tar alltid en annans plats), en desperat längtan efter den andre.

Det enda som kan lyfta mig ut ur »förkrampningen i självet«, med hopp om framtid och förändring, är hos Lévinas därför: den andre. Detta är ett perspektiv som han utvecklar i sina senare verk, särskilt i *Totalitet och oändlighet*, där han är mest upptagen av skammens etiska dimension.

Det första »Sägandet«, säger Lévinas i en intervju gjord av Asbjørn Aarnes, är att »den Andres ansikte talar«. Att svara är

---

<sup>322</sup> Emmanuel Lévinas, *De l'évasion* (1935). Översättningen här baserar sig på *On Escape*, översättning Bettina Bergo, Stanford University Press 2003, s. 36.



något som »ingen annan kan ersätta mig i«. I motsats till hos Sartre öppnar hos Lévinas den Andre upp en framtid bortom subjektets projekt och möjligheter. Det Lévinas här säger är också att den andre (i nominativ) inte nödvändigtvis reducerar mig till ett faktum eller ett hinder: »det vidunderlige ved ansiktet er at det *sier*, det sier: nød, sårbarhet, det ber, bønnfaller *meg* om hjelp, det setter meg under *ansvar*«. <sup>323</sup>

Idén om det »rena« varat kan, tycks Lévinas mena, lätt slå över i en *total närvaro*. Istället för att uppnå ett autentiskt, jag-löst vara i världen, kan renandets väg hänvisa mig till mig själv i min obscenitet: jag kan inte undslippa mig. Ansiktets nakenhet, däremot, som för Lévinas utgör etikens grund, befinner sig bortom övertäckandets och avtäckandets logik.

Birgitta Trotzig skriver i *Ett landskap*:

De utlämnade ögonblicken. Den nyföddas ansikte. Ansiktet i kärleksögonblicket. Ansiktet i sorg, eller ansiktet under tortyr. Ansiktet som tystnar och bara är. Ansiktet i bön. Ansiktet i dödsögonblicket.

Där människovarelsen är djupast in i sig själv. Där är hon inte längre vänd mot sig själv.

Grundvalarna blottas. Doldhetens ansikte avtecknar sig i henne, i hennes varandes fattiga utblottning. <sup>324</sup>

\*

Efter ännu ett ultraljud som visade viktretardation hade det bestämts att födseln skulle sättas igång. Jag förstod inte varför: miljön

---

<sup>323</sup> Asbjørn Aarnes och Emmanuel Lévinas, i *Den annens humanisme*, översättning Asbjørn Aarnes, Thorleif Dahls kulturbibliotek 1996, s. 204.

<sup>324</sup> *Ett landskap*, s. 90.

i livmodern var av allt att döma god, moderkakan frisk, min intuition sa mig att detta barn skulle förlösas så som veckoräkningen angav. Men så hade han alltså slutat växa. Hormonkapseln hade drastisk effekt, från två centimeters öppning tills barnet var ute tog det 17 minuter. Han kom med obruten fosterhinna, »segerhuva«! Han låg på min mage och blev blå – han är ju blå, sa jag, så tog de honom med sig. Efter en stund kom läkaren och berättade att han fick syrgas och måste ljusbehandlas. Hon ville också berätta att det fanns en del kännetecken som tydde på att han hade Downs syndrom – det sjönk i mig – men helt säkra kunde man inte vara förän efter några dagar när blodet hade analyserats.

Nästa gång jag betraktade mitt barn såg jag inte egentligen mitt barn, utan granskade honom: Nacken var väl lite bred? Öronen, satt de inte lågt? En klyfta i tungan som hängde ut lite grann, stramt tungband. Sneda ögon. Jag såg på honom genom ett gitter, en matris, en diagnos, med namnet *Downs*.

Tills jag märkte hans blick som vilade på mig, helt oförställd, en ocean av tillit. Vad är det jag har gjort? Stängt mitt barns ansikte inne i *framträdelsens form*, skulle kanske Lévinas ha sagt. Vägrat ta ansvar för ansvaret, kunde man också säga.

Skammens etiska moment: när min egen frihet upptäcker sig själv som mordisk. Som Lévinas skriver: »Den frihet som kan skämmas över sig själv grundlägger sanningen (och således härleds sanningen inte ur sanningen). Den Andre är inte först och främst ett *faktum*, ett *hinder*, han hotar mig inte till livet. I min skam begär jag honom.«<sup>325</sup>

---

<sup>325</sup> *Totalitet og Uendelighed*, s. 77.

Knausgård skriver i *Min kamp 6* om Kain och Abel: Herren såg med välvilja på Abels offer, men inte på Kains. Kains ansikte föll. Gud sa till Kain: Lyft upp! Om inte, kommer synden att krypa samman vid din dörr. Kain lyfte inte upp, han dödade Abel. Är jag min brors väktare, svarar Kain när Herren frågar efter Abel.

Den som mördar förnekar sitt ansvar inför den andres ansikte. Jag tänker på Anders Behring Breivik, som när han byggde upp sig själv iklädde sig riddarens gestalt, stålsatte sig – samtidigt systematiskt byggde ner sin receptivitet för den andres ansikte när det säger: *nöd, sårbarhet*, när det bönfaller om hjälp. Breiviks ansikte, ställer det mig under ansvar, säger det: *nöd, sårbarhet?* Är inte detta någons ansikte som inte har förstått och ångrat den skada han har påfört andra, och som därmed har ställt sig utanför gemenskapen, den helige andes välsignelser? Ett ansikte som redan är inestängt i framträdelsens form. Avsjälat, ohyggligt.

När Lévinas vill förankra humaniteten i ett »vara som faller ut i maktlöshet«, betyder det inte att han vill införa en masochistisk, krypande etik. Det är tal om en »passivitet mera passiv än den som motsvarar handlingen« – som ett slags förutsättning för en empatisk uppmärksamhetsform som kanske också kan kallas *courage*: »svaghet utan feighet, som utbrott av medlidande. Att befria sig från ett vara som lösriver sig. Tårar - kanske är det detta?« Lite senare skriver han att »den våldsamhet som inte rymmer denna tillbakahållna gråt, eller som har kvävt den för alltid, är inte ens av Kains ätt, det är Hitlers barn eller fosterbarn.«<sup>326</sup>

---

<sup>326</sup> *Den annens humanisme*, förordet, s. 27.

Jaget – eller kanske vi hellre skulle säga *ego* – är alltid en berättelse om beskydd hos Birgitta Trotzig – som hos Kristian Lundberg när han skriver: »Att jag under så många år har försökt tvätta bort min skuld och skam med ord. Det som istället har skett är att jag har byggt en mur omkring mina krympande ägor [ ... ]«<sup>327</sup> Trotzig skriver på motsvarande sätt om ett slags depressivt tillstånd av letargi som varade från det att hon var sex-sju tills hon var cirka tjugu. Hon levde i ett »iskallt landskap av önskelögner – starkare eller svagare allteftersom omgivningens tryck utlämnade mig åt mig själv«:

Snärjd i mig själv, snodd i mig själv. Tuggar och äter mig själv. Fångad i mitt tuggande och ätande som ingjuten, levande insmält i klippan av lögn. Hör hur det skriker ur stenen! Stenen skriker av hunger!<sup>328</sup>

»Jag« eller *ego* kan betraktas som en iscensättning, och är som sådan alltid involverad i en form av försvarstal. »Jag« har inte utan vidare rätt att finnas till. Men kanske finns en plats bortom jaget där jag har rätt att finnas? Hjort menar att Birgitta Trotzig gör någonting stort av Lévinas filosofi: »Jaget, det förstörade utträngande självtillräckliga jaget är hennes fiende. Men bortom jaget finns en värdighet som är ansiktet, kanske i Lévinas mening.«<sup>329</sup>

Den fulla betydelsen av ordet »uppriktighet«, skriver Lévinas, är »att träda fram försvarslös, prisgiven«. Detta är ansiktets nakenhet:

---

<sup>327</sup> *Och allt skall vara kärlek*, s. 95.

<sup>328</sup> *Ett landskap*, s. 10.

<sup>329</sup> Från föredrag hållet för Fria seminariet i litterär kritik, Stockholm, december 2011.

»blottläggandet av en hud som utsätts för sår och övergrepp [...] bortom vad som kan visas fram [...] det nakna hos en hud som öppnar sig för kontakt, för smekningarna som alltid – även i vällusten – på ett tvetydigt vis är lidande för den Andres lidande«. Det är tal om en känslighet »som ännu inte har blivit vilja, ännu inte handling, som ännu inte har givit sig tillkänna, intagit position – själva sårbarheten.«<sup>330</sup>

I linje med detta vill Lévinas knyta själva vår mänsklighet till en form av svaghet: »Varat som faller i vanmakt, som faller ner i humanitet, något som inte har ansetts värdigt att väcka filosofernas uppmärksamhet.«<sup>331</sup> Den »maktlöshet« som Lévinas talar om är inte detsamma som resignation – den måste uthärdas, tålas. Det är en passivitet mera passiv än den som motsvarar handlingen, en passivitet som överstiger mina krafter att vara. Så kan man fråga, som Hjorth: »Vem är mäktig denna passivitet, detta ansvar?«

\*

Uppriktighet, sårbarhet, kontakt – detta är alltsammans motsatsen till skamlöshet, förstår vi. Men hur är det om skamlösheten bara är en modalitet av djup skam, det som Else-Britt Kjellqvist kallar »vit« skam, patologisk skam? Breiviks handlingar kan i självpsykologins ljus förstås som en form av »skamraseri«. Medan den djupa skammens klassiska uttryck är tystnad och tillbakadragande, kan den också maskeras och förbindas med andra affekter, skriver Leo Wurmser i *The Mask of Shame* (1981). En av dessa masker kan vara grandiositeten, där fantasier om egen storhet beledsagas av en utplacering av egna tillkortakommanden till andra. Föraktet för

---

<sup>330</sup> *Den annens humanisme*, s. 103.

<sup>331</sup> *Ibid.*, s. 27.

andra är därmed maskerat självförakt, som kan bero på en misstanke om att jag djupast sett inte är värdig att älskas – en outhärdlig insikt. Barnet som inte möter gensvar i sin tillitsfulla hänvändelse, som inte har mött adekvat spegling i sin vårdares ansikte, blir enligt denna negativa ursprungsmyt utsatt för en irreparabel skada, som yttrar sig som en själv-känsla utan förankring, alltså en form av kontaktlöshet.

I självpsykologin är det modern som ska på de anklagades bänk, hon som *inte såg*. Om vi ser på historien om Kain och Abel är det kanske Herren själv som ska klandras – eftersom han ignorerade Kains offer. Men han såg att Kains ansikte föll, och han manade: Lyft upp. Om Kain hade svarat *Jag här* och *lyft upp* så skulle han inte ha förvisats från jordens ansikte, dömd till evig hemlöshet?

\*

Hela mitt liv har jag hatat, skriver Ekelöf, hatat »det ljumma, halva/ hatat allt som inte begärt den högsta sanning/ mig själv inbegripen«. <sup>332</sup> I en artikel om Ekelöf läser Finn Skårderud föraktet mot det »ljumma, halva« som en funktion av djup skam, eller vad han kallar »brist-patologi«. <sup>333</sup> Det som saknas är, naturligtvis, moderns bekräftande blick. Genom tillbakahållandet av kärleken, det som barnet inte kan vara utan, binder modern barnet för evigt till sig. Ekelöf ska en gång ha sagt att han önskade att han hade fötts genom kejsarsnitt, för då hade han inte varit skyldig modern något. <sup>334</sup> På

---

<sup>332</sup> Gunnar Ekelöf, »1937. Ur anteckningsbok K«, i *En Självbiografi* (1971), Albert Bonniers Förlag 2007, s. 146.

<sup>333</sup> Tidsskrift for Norsk Psykologforening, Vol 45, nummer 11, 2008, s. 1396–1411.

<sup>334</sup> Olof Lagercrantz, *Jag bor i en annan värld men du bor ju i samma*, Wahlström & Widstrand 1994.

så sätt kan centralgestalten i Ekelöfs diktning förstås som moderns sublimerade motbild: Jungfrun – hon som tillhör Ingen, och som Intet äger.<sup>335</sup>

Sublimeringen hos Ekelöf består i konststycket att förvandla »bristen« till »den högsta sanning«. Hos Lévinas heter den högsta sanningen *illeitet* – den absolut andre – och det är, i likhet med psykoanalysens ouppmärksamma moder, något som jaget står i ett »traumatiskt« skuld- eller ansvarsförhållande till. Melankoliteoris avsaknad, eller brist, är något som påförs jaget i form av moderns bristande respons och spegling, jaget binds därför till bristen på traumatiskt vis: det är något som jag aldrig har fått och därför aldrig kan släppa, därför att det inte är symboliserat och därför omöjligt att sörja över, lägga bakom sig.

Medan psykoanalysens avsaknad är en intrapsykisk företeelse som vilar i en »psykisk krypta« (jfr. Julia Kristeva), är Lévinas *illeitet* alltid knuten till den andra människan – inte som ett inre objekt, utan som den andres ansikte, alltid konkret, men också alltid levande, dvs döende.

Bristen – avsaknaden – hos Lévinas är för-ursprunglig. När han använder ord som *svaghet*, *sårbarhet*, *trauma* ska det därför inte förstås patologiskt, dvs som en skada som måste repareras. Snarare ser han på bristen som ett antropologiskt grundvillkor, som själva längtan ut ur mig själv, längtan efter transcendens, längtan efter den andre. Om bristen är nedlagd i oss *anarkiskt*, och alltså inte är något som *påförs* mig först genom den andres uteblivna svar, är det ändå möjligt att tänka sig att svarets uteblivande kan påföra den skada som består i att bristen inte är något som kan tålas, att mitt beroende av och min skyldighet inför andra inte är något som jag

---

<sup>335</sup> »Jungfru som ingen äger/ som äger Intet«, *Dīwān över Fursten av Emgjön* (1965), i *Gunnar Ekelöf. Dikter*, MånPocket, Albert Bonniers Förlag 1991, s. 436.

kan vidkänna mig. Då kommer antagligen också själva förmågan att *läsa* den andres ansikte att skadas. Varför? För att själva tilliten är skadad, och tillit är en grundbetingelse för språk och kommunikation över huvud taget. Det kan inte förekomma någon meningsfull kommunikation utan en ursprunglig tillit. Även om vi inte har några garantier, ingen säkerhet, måste vi likafullt ta den andres uppriktighet *för given*.

\*

Trotzig citerar Johannes av Korset: »Den visar att han verkligen älskar Gud som vägrar att låta sig tillfredställas av någonting mindre än Gud.«<sup>336</sup> Trotzig tycks alltså dela Ekelöfs hat mot »det ljumma, halva«, mot »allt som inte begärt den högsta sanning«, och då i synnerhet mot henne själv. Om vi som Lévinas förstår bristen som ett antropologiskt grundvillkor, är Skårderud kanske otillbörligt patologiserande när han anför Ekelöf-citatet som uttryck för det narcissistiska självet utan förankring, som därför kan växla mellan grandiositet och självförakt, och som kan maskera sin skam genom kränkande och skamlöst beteende.

Men i kravet på »den högsta sanning« finns väl också en form av förakt? Ekelöf skriver i »Ecce homo«:<sup>337</sup> »På ingenting kan jag tro/ utom på Gud/ hur kan jag då tro!« – och uppsummerar den negativa teologin på detta sätt: »Blott att han finns/ så som han fattas mig«. Men här är det kanske inte längre möjligt att läsa samman Ekelöf och Trotzig/Lévinas, för medan Ekelöfs mystik förefaller stå i en nihilistisk tradition så är det »avsiktslösa« hos Trotzig, som Hjorth säger, alltid »avsiktslösheten inför ett ansikte«. Den skuld

---

<sup>336</sup> *Ett landskap*, s. 95.

<sup>337</sup> *Ur Färjesång* (1941), i *Gunnar Ekelöf. Dikter*, s. 137.



som traumatiskt har slagit ner i mig sätter mig i förbindelse med det oändliga – som uppenbarar sig som spår i den andres ansikte. Samtidigt är det just i den förpliktelsen som jag erbjuds en väg ut ur den paralyserande skammen som klistrar mig fast vid det tillfälliga, riktninglösa: »Det kom utan att bjuda fram sig till val, kom som utväljande där min tillfälliga mänsklighet, genom omöjligheten att undandra sig utväljandet, blir identitet och unik.«<sup>338</sup>

Strängheten hos Lévinas och Trotzig riktar sig mot det fega i oss – vår brist på *courage* att stå fram obeskyddade, att svara utan att återförsäkra sig. Men vad med den som har fått själva sin *responsability* skadad – som har fått själva sin tillit skadad – kan vi förvänta oss ett sådant mod hos henne? Den som en gång har ställt sig öppen och sårbar – och har blivit förödd, krossad, ignorerad – hur ska vi kunna förvänta oss att hon ska kunna lita på den andres gästfrihet? Att kunna svara »Jag här«, förutsätter det inte att ens receptivitet för den andres nöd inte är skadad?

Vit skam är antagligen dödlig om den inte kan förvandlas till *courage*. Men kan incitamentet till en sådan förvandling komma via föraktet för det halva, det fega, genom de högt ställda kraven?

Finns det en som kan se allt utan att hata?

\*

Löftet om transcendens, oändligheten, är inte något jag kan komma i beröring med utom genom en nära annan. Som Celan skriver om dikten: att den spanar efter en annan, behöver den andre, att den blir »dikten som tillhör en som fortfarande förnimmer, en som är vänd mot det pågående, en som frågar vad som pågår och tilltalar det; den blir samtal – ofta ett förtvivlat samtal«.<sup>339</sup>

---

<sup>338</sup> *Den annens humanisme*, förordet, s. 29.

<sup>339</sup> Översättning Øyvind Berg i *Paul Celan. Etterlatt*, Kolon Forlag 1996, s. 124.

Så blir min fråga: Den som fortfarande äger sinnen och som är vänd mot det pågående, måste inte hon i en eller annan mening »nöja sig med mindre«? Om jag svarar på den andres bön om beskydd, har jag då inte redan dragit in mig själv och den andre i ett civilisatoriskt fält – slöjornas och övertäckandets fält? Den »röda« skammens fält, fältet för *takt och ton*, blygheten? Ordet »takt« kommer från det latinska *tangere*, att beröra. *Takt och ton* förutsätter en viss diskretion, en respekt för den andres gränser och för civilisationens tabun. Detta är också erotikens fält, erotikens som finner sanningen i ytan, som en gudomlig färgton, så som Emily Dickinson skriver: *Shame is the tint divine*.

Människan och den mänskliga gemenskapen kan betraktas som ett slags »por-bygge« (som Celan skriver i dikten »Trångföring« i samlingen *Sprachgitter*). Huden är det som beskyddar, begränsar – och förbinder, sätter i beröring. Kroppen vilar i en fin balans mellan inre och yttre, som lätt kan förstöras: antingen genom att porerna täpps igen, så att kroppen slutar andas, slaggprodukter inte skiljs bort, och förgiftning inträder – eller genom att por-strukturen förstörs, kroppen öppnas med våld, med slag och snitt, så att den förblöder.

Trotzig skriver: »Mitt liv är ständigt att bryta upp, såra, öppna. Det enda som kan rädda mig från att förgås i mig själv är att förblöda.« För kärleken är ingen »låg flykt« möjlig, skriver Trotzig, och citerar: »De ljumma skall jag utspy ur min mun.«<sup>340</sup>

Även om Trotzigs fiende är det uppblåsta jaget – kan inte också radikaliteten, våldsamheten i hennes nedrivande av försvarsanläggningarna innebära ett avvisande av allt det liv som utspelar sig i ytorna? Synden, skriver Trotzig, kan sammanfattas i det som Simone Weil kallar »ouppmärksamheten«; och ouppmärksamhe-

---

<sup>340</sup> *Ett landskap*, s. 149.

ten förbinder Trotzig med den självbelättes lojhet, slöhet. Men är uppmärksamhet något som vid varje tidpunkt måste genomskåda eller riva bort »framträdelsens former«, civilisationens slöja, för att bli varse det nakna eller obeskyddade? Kan inte uppmärksamheten också vara något som håller sig på respektfullt avstånd, med ett slags försiktig ömhet för det i den andre som ber om beskydd?

Celan skriver om uppmärksamheten som dikten försöker ägna allt som möter den; med sitt skarpa sinne för detalj, för kontur, struktur, färg – men också för »ryckningarna«, »antydningarna« – att detta är »koncentration om alla våra data«. <sup>341</sup> Men han säger också att när det är fråga om konsten finns det alltid någon närvarande som inte hör efter ordentligt:

Någon som hör och lyssnar och ser ... och som därefter inte vet vad det var tal om. Men som hör den talande, »ser honom tala«, som lägger märke till språk och gestalt [...] samtidigt också andningen, det vill säga riktning och öde. <sup>342</sup>

Andningen – riktning och öde.

Den »konstblinda« Lucile i Georg Büchners *Dantons död* är en som inte hör efter ordentligt; ändå *lägger hon märke till språk, gestalt, riktning, öde* – hos den andre som talar. Det är inte fråga om Paulus vakenhet detta, där allt ska omvandlas i ett nu, beslut-samhetens ögonblick: men likafullt en uppmärksamhet, av ett mindre mäktigt slag? Kanske en känslighet som, för att säga det med Lévinas, *ännu inte har blivit vilja, ännu inte handling, som ännu inte har gett sig tillkänna, intagit position – själva sårbarheten.*

---

<sup>341</sup> Paul Celan. *Etterlatt*, s. 124.

<sup>342</sup> *Ibid.*, s. 114.

Uppriktighet, integritet, kontakt är inte oförenliga med skamkänsla i betydelsen diskretion. Varför kan inte Cordelia lyfta sitt hjärta till sin mun? På grund av en naturlig blyghet, som ofta håller käft om det varav hjärtat är fullt. Blygheten beskyddar och förmedlar en kärlek som erkänner kungens brist, en brist han inte själv kan vidkänna sig. Det Cordelia erbjuder är en kärlek som inte smickrar kungens makt, som ser bort från hans gunst, som inte vill ha det kungen vill ge (hon ser bort från hans offer) – ja, är det inte själva nåden, den *oförtjänta*, hon erbjuder? Men kungens ansikte har redan fallit; han mäktar inte en sådan gåva, han är inte värdig en sådan kärlek; hans tillit är skadad och därför är han i viss mening blind, ur stånd att läsa situationen och fatta de rätta besluten.

För att slippa påminnas om sin svaghet använder han den fattiga kungamakt han har kvar till att förvisa Cordelia, om inte från jordens, så från sitt kungarikes ansikte. Innan han alltså abdikerar och de två skamlösa systrarna demonstrerar ihålligheten i sina kärleksförklaringar, alla försäkringars osäkerhet.

Så fullbordas också Cordelias spådom: Det som ni med list och förställning har försökt dölja kommer tiden att uppenbara, är hennes kommentar till systrarnas falskspel, med anspelning på ordspråket *sanningen är tidens dotter*. De som täcker över sina fel och brister utlämnas till slut åt skammen: »Time shall unfold what pleated cunning hides/ Who covers faults, at last shame them derides.«<sup>343</sup>

Spådomen har ännu mer drastiska implikationer för kungen själv. Han visar bort Cordelia för att slippa förhålla sig till den sanning som är: *nothing* – hans egen kungavärdighets grundlöshet.

---

<sup>343</sup> *King Lear*, akt I, scen 1, vers 280–281.

För hans del avtäckts sanningen genom en serie berövelser som följer på hans formella maktavträdelse: berövande av ära, ägodelar, trygghet, gemenskap – och till sist: förståndets ljus. Varje berövande sätter honom i beröring med den sanning som är att våra livs grund är en avgrund. Det som han i sitt högmod inte kunde stå ut med tvingar tiden honom att tåla.

Gloucester lär sig en liknande läxa: Han som felläser alla avgörande situationer och orättmätigt stöter bort sin son Edgar berövas sina ögon. Mörkret berör och döden bjuder inte fram sig som någon möjlighet: »Ack, jag har inga ögon!/ Har då min plåga ingen möjlighet/ att söka döden?»<sup>344</sup>

Till Cordelias systrar säger Lear: Jag la mitt liv i era händer, jag gav er allt! – Och det i rättan tid, svarar Regan och gör på det sättet grundligt narr av Lears icke-receptiva beslutsamhet och hans maktavträdelse i början av skådespelet, när han lägger fram den plan som han till det ögonblicket har hållit hemlig: »hör vår dolda vilja«. Kanske handlade Lear i »god tro«, som om det var hans *kairo* detta, föregripandet av frälsningen. Men till grund för hans goda tro ligger en dålig stolthet, förnekandet. Med det stänger han sig ute från en kärleksfull, räddande gemenskap – Cordelia, Kent, narren: de som vidkänner sig sin brist och kultiverar den genom takt och ton, uppriktighet, blyghet.<sup>345</sup>

Det är lätt att romantisera kring detta *att ge avkall* – till exempel på materiella tillgångar och affektiva bindningar – som en väg till andligt uppvaknande. Realiteten är väl snarare, som Simone Weil insåg, att materiella tillgångar är en förutsättning för andliga resurser. Exempelvis fördunklar svält, trötthet och förödmjukelse förståndet och stör tänkandet. Detta måste du veta, och *ändå* avstå,

---

<sup>344</sup> Ibid., akt IV, scen 6, s. 100.

<sup>345</sup> Jfr William F. Zak, *Sovereign Shame*, Associated University Presses 1984.

säger Weil, bara det kan kallas »själens nakenhet«. Det hon är ute efter är nåden, den oförtjänta. »Att avstå från allt som inte är nåden och att inte begära nåden.«<sup>346</sup> Hon kräver naturligtvis mer än vad någon kan mäktas med. Men det är kanske också en poäng: nåden är inte en fråga om vad jag mäktar – den kommer *utifrån*. Ändå kan man fråga sig om hon inte, genom sin kompromisslöshet, just röjer ett vilt begär efter »den högsta sanning«, som bara kan nås genom total utblottelse, och att hon på så sätt, i likhet med Lear, stänger sig ute från det slags gemenskap som Cordelia, Kent, narnen representerar – där skamkänslan moduleras som mera förfina-  
nade beröringar i civilisationens mera skyddade rum. Medan Lear i sin dåliga stolthet *förnekar* bristen, kan en medvetenhet som Weils se ut att vilja *frossa* i den.

\*

Lévinas vill knyta värdighet till *ego patiens* snarare än till *ego agens*. Betyder det att han menar att subjektet ska abdikera, ge ifrån sig makt – att den enda anständiga positionen är utanför handlingens och politikens fält? Eller ska vi hellre förstå honom på så sätt att en handling alltid måste finna sin begrundelse, sin grund, i ansvarigheten inför den andre, en receptivitet som, när det kommer till krittan, nästan ingen av oss är mäktig, en svaghet *utan feghet*?

Varför klarar inte Lear av att uppsöka Cordelia och förenas med henne när han får möjligheten? Kent:

En övermäktig ånger [*sovereign shame*] hindrar honom:  
hans egen hårdhet som berövat henne

---

<sup>346</sup> Simone Weil, *Tygden och nåden*, översättning Margit Abenius, Albatross 1978, s. 55.

välsignelsen och jagat henne ut  
att pröva lyckan ibland främlingar  
och till på köpet givit hennes arvslott  
åt systrarna som är som glupska hundar  
allt detta plågar honom nu så bittert,  
han skäms så gruvligt att han inte orkar möta  
Cordelia<sup>347</sup>

När Lear omsider förenas med Cordelia i fångenskap fablar han om att få sin skuldlöshet tillbaka, beskyddad mot samhällets maktspel bakom fångelsest tjocka murar: »Och när du ber mig/ om min välsignelse, knäfaller jag/ och ber om din förlåtelse.«<sup>348</sup> Men oskulden är förlorad, och när Cordelia har hängts i cellen brister Lears hjärta.

\*

Agamben skriver i »Det sista kapitlet i världshistorien« att man kan vara ovetande på sätt som inte är vackra: vi kan vara ouppmärksamma, glömska, likgiltiga på sätt som gör oss klumpiga, fula. Men så finns det sätt att inte veta eller känna något på som vi aldrig upphör att beundra, och han refererar till Heinrich von Kleists unge man, och till spädbarnets förtrollande *sprezzatura*.<sup>349</sup>

Den intagande, icke-koketta skönheten hos pojken som ännu inte är medveten om de andras beundrande blickar, som ännu inte har upptäckt sin egen spegelbild; spädbarnets svävande rörelser –

---

<sup>347</sup> *Kung Lear*, akt IV, scen 3, s. 94.

<sup>348</sup> *Ibid.*, akt V, scen 3, s. 116.

<sup>349</sup> Giorgio Agamben, *Nudities*, översättning David Kishik och Stefan Pedatella, Stanford University Press 2011, s. 113.

en proprioception anpassad till fostervattnets tyngdlöshet, där tyngdpunkten varken är centrerad eller förlagd till »armbågen«. Det är själva oskuldfullhetens fullkomlighet, före medvetandets splittring och fall, det behag som Kleist skriver framträder »i sin renaste form i den mänskliga kropp, som antingen helt saknar eller har ett oändligt medvetande, det vill säga i marionetten eller i Gud.«<sup>350</sup>

När Lévinas kritiserar fenomenologins intentionalitetsbegrepp är det samtidigt den privilegierade positionen hos en bestämd typ av uppmärksamhetsform han vill åt, om jag tolkar honom rätt: Det vakna – visserligen avspända – medvetandets fulla översikt i avslutsögonblicket: som om en handlings fulla situation någonsin skulle kunna ligga i öppen dag.

Ett mindre potent *kairos*, om det nu ska förbindas med avgörelse, *krisis*, är kanske ett som inte förhåller sig till en tänkt *totalitet*, som hos Hegel, utan snarare till en *oändlighet*, som hos Lévinas. Den som tar hänsyn till det hon inte vet uppskjuter avgörandet, kanske också för att hon upptäcker sin frihet som varande mordisk?

Spädbarnets *sprezzatura*, ynglingens behag – båda delar ger bilden av ett slags förmedveten oskuldsfullhet, en totalitet vi aldrig kan få del i, bara bevittna. Samtidigt är det också en bild av en form av självtillräcklighet som kanske är giltig i *estetisk* mening, men knappast i etisk, om vi följer Lévinas: för honom är inte människans förmedvetna tillstånd präglad av självtillräcklighet, människan är alltid redan ansvarig; dvs hänvänd; dvs i nöd. Men finns det inte likväl något som är *helt* eller fullkomligt i denna an-arkiska ansvarighet – själva *tilliten*?

---

<sup>350</sup> Efter Bjørn Aasheims norska översättning i Heinrich von Kleist, »Om marionetteateret«, i *Fortellinger*, Bokvennen 2012, s. 234.



Med sin betoning av »varat som faller i maktlöshet« tar Lévinas till orda för en ödmjukhet som gör jaget delaktigt i något större. Detta är inte mystikern som utplånar sig själv för att bli allsmäktig, utan människan som inser att hon behöver de andra, inte för att bekräfta eller förneka det hon *väsentligen* är, utan för att hålla det väsentliga öppet. Jag föreställer mig därför att Lévinas skulle kunna instämma i Tranströmers uppfordran: »Skäms inte för att du är människa, var stolt!« – förvisso mot bakgrund av den kvalificering av det mänskliga som ges av den ansiktslösa ängeln i Tranströmers dikt: »Inne i dig öppnas valv bakom valv oändligt./ Du blir aldrig färdig, och det är som det skall.« Denna vision kommer till Tranströmer i en romansk kyrka, och man lägger märke till att den extastiska upplevelsen är tätt förbunden med en stark känsla av samhörighet med de andra turisterna som blir utfösta: »Mr och Mrs Jones, Herr Tanaka och Signora Sabatini/ och inne i dem alla öppnade sig valv bakom valv oändligt.«<sup>351</sup>

\*

Genom KUB-testet kan du få reda på om barnet du väntar »lider« av Downs. Och jag tänker: August, född med segerhuva, som ligger här på golvet och jazzar till Bach, lider han? Min pojke, som med varje cell i kroppen är riktad, uppmärksam, med ögon som lyser av glädje? Kontakt: lidande för den andres lidande, skriver Lévinas. Men jag tänker att det också är: glädje för den andres glädje.

Birgitta Trotzig skriver om de »utlämnade« ögonblicken, där människan är djupast inne i sig själv och därför inte längre vänd

---

<sup>351</sup> »Romanska bågar« i *För levande och döda* (1989). Citerad från Tomas Tranströmer, *Dikter och prosa 1954–2004*, Albert Bonniers Förlag 2011, s. 349.

mot sig själv. Det är ansiktet i sorg, ansiktet under tortyr, ansiktet i dödsögonblicket; blottat, sårbart, öppet. Men jag tänker: vad med glädjen? Framträdelsens form, spricker inte den upp också i glädjen? Och om det finns en frihet som inte är mordisk, som inte har intagit position, som inte är beslutsam, så är det väl glädjen?

Motsatsen till glädje: leda, ångest – stämningar som neutraliserar eller saboterar mitt förhållande till världen. Och i självets förkrampning, där finns ingen glädje, som Lévinas säger. Skam, å sin sida, är inte en stämning, har jag påpekat, utan en affekt. Eller kanske det hellre ska kallas ett avbrott, knutet till en omvridning av situationens optik? Det är i skammen jag upptäcker min frihet som varande mordisk – men skammen är också en effektiv glädjedödare.

När den andre, som hela min längtan är riktad mot, säger: Din glädje har ingen relevans, din glädje är mig ovidkommande, din glädje tar för mycket plats, din glädje är löjlig: eller också – du tog fel, jag delar inte din glädje, därför har den ingen giltighet, ingen rätt att finnas. Skammen kan förvandlas från affekt till stämning om min glädje ständigt avbryts – då kan jag beskydda mig själv genom att neutralisera mitt intresse för världen, och jag blir »insnärjd i mig själv« – som i leda, ångest.

Var är jag då som mest hel? I tillit, i glädje. Det finns därför ingenting helt som inte också är delat. Att vara människa är att bli älskad.











# Innehåll

Förord .....	5
Rede som ingen vet om. Beboelighet och världsförlust .....	9
Ske din vilja. Kall och förtappelse (Hanne Ørstavik) .....	37
Jag är inte sådan. Självframställning och autenticitet .....	59
Vad är då en människa? Klassresa och utblottelse (Kristian Lundberg).....	77
Ett förfärande missförstånd. Förställning och värdighet (Dag Solstad) .....	95
Han där nere, och jag där uppe. Postkolonial skam .....	119
Ansikte överdraget med lera. Makt och synlighet .....	139
Skära sönder masken. Stil och risk (Karl Ove Knausgård) .....	161
A crack in everything. Fiktion och verklighet .....	183
Det rena ögats paradiset. Omöjligheten att fly (Tor Ulven) .....	201
Bli fågel. Beroende (Marja-Liisa Vartio) .....	213
Konungen och intet. Det heliga (Paul Celan) .....	229
The Distinguished Dust. Överlevandets skam .....	249
Nådens oordning. Maktlöshet och ansvar (Kung Lear) .....	267