

ARIEL LITTERÄR KRITIK

MAGNUS WILLIAM-OLSSON (RED)

Nå ut, nå fram, nå in

∞ OM DISTRIBUTION AV LITTERATUR,
KONST OCH KRITIK PÅ 2020-TALET

Nå ut, nå fram, nå in utgör nr 13 i skriftserien »Ariel Litterär kritik«, som utges i samarbete med Kritiklabbet.

Redaktör för serien är Magnus William-Olsson.

Denna bok i serien har tillkommit i anknytning till projektet Nå ut, nå fram, nå in huvudfinansierat av Nordisk Kulturkontakt. För produktion av boken har medel erhållits från Helge Ax:son Johnsons stiftelse och Svenska Akademien.

ARIEL LITTERÄR KRITIK [13]

© 2022 Författarna och förlaget

OMSLAG & GRAFISK FORM Mikael Nydahl och David Relan.

SÄTTNING David Relan, 2022

TRYCKNING Scandbook, Falun i November 2022

ISBN 978-91-87605-51-2

Inledning

Digitaliseringen och livet med internet har ställt fenomenet distribution i en ny dager. Det gäller nästan alla verksamheter och även de som sysslar med konst och litteratur av olika slag.

I projektet *Nå ut, nå fram, nå in* försökte Kritikklubbet i samarbete med Kritikbyrån i Finland och norska Tekstallmenningen i samtal, möten, föreläsningar och seminarier – alla redovisade på sajten kritikklubbet.se – att differentiera och komplicera förståelsen av och kunskapen om distribution och distributionens roll på konsten och kritikens fält idag. Den här skriften är en efterbörd till det arbetet.

Vi startade projektet eftersom så många aktörer; redaktörer, tidskriftsmakare, författare och konstnärer som vi i våra olika organisationer har vardaglig kontakt med uttryckt vilshenhet och inte sällan desperation när det kommer till den konkreta frågan om distributionen av deras arbete. *Nå ut* kan alla idag. Det är bara att logga in på ett socialt medium eller ett av alla de forum som existerar på internet, skriva och trycka på enter. Att *nå fram* däremot kan vara komplicerat. Det kräver strategier, pengar och hårt arbete. Men att *nå in* utgör den verkliga svårigheten. Om man jobbat hårt och lyckats få ut till exempel en tidskrift till prenumeranter, låntagare eller köpare, hur ska man få dem att verkligen läsa och inte bara hastigt ögna igenom numret?

Den uppmärksamhetskris som jag och många andra skrivit mycket om de senaste decennierna, som bland annat kommer till uttryck i att litterater och konstintresserade upplever en daglig stress över mängden av ofta djupt intresseväckande erbjudanden de möts av varje dag, fastän deras tid och möjlighet att ta sig an dem är plågsamt begränsad, är ännu inte övervunnen. Artificiella intelligenser och algoritmer av olika slag erbjuder verktyg för att sortera i utbudet. Streamingtjänster och aggregeringar försöker göra mångfalden överblickbar. Men utbudssituationen är helt övermäktig. Alldeles intill på skärmen finns alltid en annan film, ett annat konstverk, en annan text, eller tusen, i ungefär samma ämne eller ärende som det vore minst lika värdefullt att investera sin begränsade uppmärksamhet i.

I ljuset av den stressen ter det sig inte sällan orimligt för den enskilde att själv begära läsares, lyssnares och betraktares tid och uppmärksamhet för det man själv skapar och offentliggör.

Hur ska man svara denna situation – som konstnär, författare eller kritiker?

I fyra essäer behandlar denna bok detta dilemma utifrån personliga, såväl som allmänna perspektiv. Välkomna att läsa!

Magnus William-Olsson
Stockholm augusti, 2022.

Karl Palmås

Den förskräckligt distribuerade hjärnan

Prolog

Ransäter, sent i november. Vi bor över i den gård där Erik Gustaf Geijer föddes och växte upp, innan han flyttade till Uppsala och blev poet, historiker, rektor, riksdagsperson, föregångsgestalt för den svenska liberalismen*, och skapare av den svenska moderna »statsindividualismen«**. Den första frosten har kommit, solen lyser på de skogar, berg och dalar som Geijer diktade om – de han alltid längtade hem till, efter det att hans öde blev att leva vid Fyrisån.

Jag tar en promenad för att bese dessa skogar, berg och dalar. Så det var denna miljö som formade den unge herre som skrev ett äreminne till Sten Sture den äldre, och vann pris av Svenska Akademien? Jag antar att tillvaron i Ransäter för en välbärgad ung man måste ha givit gott om tid att läsa och tänka.

Jag tänker på mina egna barn, som sitter i huset från 1700-talet

* Se Ulrika Knutsson och Ola Larsmo i *Ord & Bild*, nummer 3-4, 1997.

** Se Henrik Berggren och Lars Trägårdh, *Är svensken människa?*, Norstedts, 2006.

och idkar skärmtid; våndas över att de växer upp i en digital verklighet som designats på försåtliga vis. Tidigare under hösten införde kinesiska kommunistpartiet sin tre-timmar-skärmtid-per-veckalag. Jag tänker: 1-0 till enpartistaten. I slutet av sitt liv drömde Geijer liberala ekonomiska drömmar – jag drömmer totalitära drömmar. Det är så liberalismen kommer dö; när den ängsligt småborgerliga medelklassen börjar dagdrömma om att slippa bära oket som ansvarstagande individ.

I Ransäter kan man spåra svenska liberalismens uppkomst, men jag funderar mest på dess eventuella fall. Detta må vara en överdramatisering, men det finns en djupare poäng här: Geijers arbete bjuder in till att tänka kring uppkomsten – men även inskränkandet – av en kritisk offentlighet.

Senare i Geijers liv – när han lämnat Ransäter och gjort akademisk karriär i Uppsala – skulle han bli en del av det epokskifte som den svenska offentligheten genomgår kring 1830-talet. Under denna period, då den moderna pressen exploderar i Sverige, startar han sin egen tidskrift: *Litteratur-bladet*. Det är främst i denna publikation som han bryter med konservatismen, och tar ställning för en liberalism som verkar gravitera mot socialism.

Tidskriften består endast av bidrag från Geijer själv, och den inledande texten från 1838 påminner lite om den första posten på en oo-talsblogg. Lite trevande försöker Geijer ringa in vad han kommer skriva om, men han vet inte riktigt. På samma sökande sätt funderar han på sin målgrupp, men sluter sig till att skriva först och oroa sig över läsekretsen sedan. I kommande nummer publiceras sedan texter – en slags utökade recensioner – om allt möjligt som Geijer läser. Återigen, inte helt olikt oo-talets bloggar.

Jämförelsen mellan *Litteratur-bladet* och oo-talets bloggofär kan verka haltande. Samtidigt innebar Geijers blad, såväl som blog-

gen, ett experiment med nya former för självpublicering. I båda fallen utforskar skribenten närmandet till en i förhand okänd läsekrets, som paradoxalt nog är både bred och smal. Geijer tillåts plötsligt skriva till en krets utanför de akademiska finrummen, som då inkluderade avsevärt färre läsare än dagens universitetssfär. Samtidigt ges han även friheten att fokusera på den unika blandning av spridda specialintressen som han – bara han – tillskansat sig under sina resor, sin läsning, sitt arbete. Ett mer finstämt samtal kan uppstå, mellan sinnen som inte sammanförts tidigare.

Den distribuerade hjärnan

Låt oss stanna kvar i 00-talets bloggkultur. Här är ett utdrag ur en bloggtext skriven inför nyåret 2008:

Under året har det ju blivit så påtagligt att min hjärna är distribuerad. Om man nu kan säga »min«: Jag har slutat bry mig om var denna hjärna slutar, och var bloggvännernas börjar. En av noderna i den distribuerade hjärnan kallar sig lämpligt nog »I am many«. [...] Min kropp består av fiberoptisk kabel. Jag är internet.

Låt oss inte säga alltför mycket om stilen. Låt oss inte heller uppehålla oss kring eventuella paralleller till Thomas Hobbes kända inledning till Leviatan – från »universell mekanik» till »universell fiberoptik». Låt oss bara konstatera att vi har att göra med en närmast parodiskt smörig nätromantik, skriven av undertecknad.

Begreppet »distribuerad« är intressant. En snabb undersökning av dess etymologi pekar mot åtminstone tre konnotationer från latinet: Först, »dis« – att dela upp – och sedan »tribuere« – att tilldela.

I fallet om den distribuerade hjärnan handlar detta om att tanke-trådar som tidigare rymdes i våra enskilda, inneslutna hjärnor liksom förgrenat sig ut till diverse servrar. Det finns även en tredje konnotation, »tribus«, alltså stam. Distribution handlar alltså till stor del om skapandet av grupper, sammanslutningar eller associationer.

Låt oss slutligen också notera att denna tanke om den distribuerade hjärnan skrevs fram som en kritik av FRA-lagen.

FRA-lagen träder i kraft efter årsskiftet. Staten får då helt nya möjligheter att se rakt in i min distribuerade hjärna [och därmed] förutspå mina framtida beteenden.

Det slående i sammanhanget är ju att den nya teknikens förutspående av beteenden kanske inte främst kom att påverka vår relation till den övervakande staten. (Nu drömmer vi ju totalitära drömmar.) Snarare kom möjligheten att förutspå och manipulera beteenden att påverka vår offentlighet. Låt oss inte gå in på detaljerna kring detta ännu. Vi känner till begrepp som polariserande algoritmer och filterbubblor. Vi känner till att sociala medier har vapeniserats av de som vill destabilisera statsskick. Vi känner till att företaget Facebook insåg att plattformen Facebook har skapat avsmak inför ordet »Facebook«. Därav det nya företagsnamnet Meta.

Med andra ord: De nätromantiska drömmarna från det tidiga oo-talet grusades. Då var tanken om den distribuerade hjärnan romantisk, nu rymmer den främst dystopiska konnotationer. Det vilar en grym ironi i det faktum att texten publicerades på en gruppblogg upplagd på domänen bevarainternet.se. Internet från det tidiga oo-talet bevarades inte. Vi miste något i slutet av den lyckliga period som ibland kallas »det långa nittioåret« – alltså tidsfönstret mellan murens fall och den kristid som börjar 2008.

Vad vi mist? Detta blir tydligt om vi går tillbaka till början av denna period, då offentligheten ännu inte hade blivit digitalt medierad.

Slackern vid historiens slut

Det långa nittiotalets början fångas fint i en scen från Richard Linklaters film *Slacker*: En yngling bryter sig in i en åldrings hus. Ynglingen blir påkommen av åldringen, som visar sig vara en anarkist. Anarkistgubben lovar att inte ringa polisen – han hatar polisen, sannolikt mer än ynglingen – och de påbörjar en lång konversation. Åldringen lär ynglingen allt han kan om kampen och revolutionen. Det talas om »the propaganda by the deed«, men i samtalet – och i filmen som helhet – verkar det finnas en underliggande känsla av att inga faktiska dåd är förestående. Tankeslott finns till för att tänkas, för att förundras över, och för att skrattas åt.

Slacker färdigställdes 1990, men kom att distribueras till en bredare publik året därpå, via Sundance-festivalen. Filmen utspelar sig en varm sommar i Austin, Texas, och kameran följer en lös samling karaktärer runt i staden. Handlingen är lika löst sammansatt, och bygger på sammanflikade monologer eller dialoger på teman som metafysik, radikal politik, konspirationer, och existensens vedermodor. I senare intervjuer beskriver Linklater filmens protagonister som innestängda i sina tankevärldar; som paralyserade av frågan om hur de skall kunna skapa förändring i världen. Samtidigt skulle karaktärerna i filmen inte nödvändigtvis hålla med honom om detta. Som en av dem säger: »Withdrawing in disgust is not the same as apathy«.

Gamlingen och ynglingen, såväl som de andra protagonisterna, är alltså djupt investerade i sina tankeslott, men förhåller sig till dessa idéer såsom artefakter på ett arkeologiskt museum. Åldringen

älskar att prata anarkism, men inte om kommande aktioner som skall verka som skuggor från en alternativ framtid. Han talar endast i imperfekt.

Det är osannolikt att Linklater läste Francis Fukuyama under produktionsprocessen, men filmen är en perfekt iscensättning av det tänkta museum som Fukuyama beskrev i slutet av sin kända artikel om slutet på historien. I texten, som publicerades 1989 i *National Interest*, skriver Fukuyama:

In the post-historical period there will be neither art nor philosophy, just the perpetual caretaking of the museum of human history. I can feel in myself, and see in others around me, a powerful nostalgia for the time when history existed.

Fukuyamas nostalgi är på många sätt densamma som artikulerats av Mark Fisher och Franco Bifo Berardi. De »hemsöks« av minnet av en radikalt annorlunda framtid – måhända en mer rättvis framtid – som aldrig materialiserades. Deras vuxna liv präglades av »det långsamma upphävandet av framtiden«. Utifrån deras position är det politiska ett medel att återuppliva drömmen som de mist; drömmen om en annan framtid.

Samtidigt är Fukuyamas, Fishers och Berardis nostalgi inte min. Jag känner istället en stark nostalgi inför just denna förtrollade tid då historien inte längre existerade. Naturligtvis vet jag att denna tid var en parentes i världshistorien – en besynnerlig lucka i tiden. För övrigt: Den ursprungliga titeln för *Slacker* var just *No Longer / Not Yet*. Inte längre, inte ännu. Någonting har slutat, men inget har börjat.

Att längta tillbaka till slutet på historien är inte oproblemiskt. Fishers och Berardis hållning innebär en tilltro till ett viss historisk-

politiskt projekt; min längtan till ett fönster i tiden som ligger utanför historien kan beskyllas för att vara opolitisk, solipsistisk, och cynisk. Sådan cynism är inte oskyldig: Viktiga analyser av hur senmodern ideologi fungerar – jag tänker på Peter Sloterdijks kritik av det cyniska förnuftet, och Slavoj Žižeks ideologibegrepp – bygger delvis på tanken om hur cynism gör oss medgörliga.

Vidare är den plats från vilken jag upplevde nittioalet en problematisk sådan. Mitt nittiotal är den tidliga motsvarigheten till Crystal Palace, såsom samme Sloterdijk beskriver detta kristallpalats – en bubbla som är privilegierad, luftkonditionerad, säkrad från världens faror. (Som att sitta i ett bevingat aluminiumrör på tiotusen meters höjd – det är inte hållbart, någon gång måste man landa.)

Samtidigt kan dessa legitima vändor över slackerns cynism leda oss till att upptäcka den alternativa cynism som förgiftar vår tids offentlighet. Slackerögonblicket hjälper oss fånga vad vi mist. För det första: I en värld där ingenting står på spel kan fascinationen inför tankeslott släppas fri. *Slacker* gjordes på en tid då konspirationsteorier fortfarande var uppfriskande tankelekar. Idag utgör de som bekant ett gift. Något tillspetsat: Cynismens uppsida är att den skapar utrymme för vad som idag framstår som en oförstörd kärlek till tankevärlden.

Idag är det svårare att ge sig hän åt denna oförstörda kärlek till tankeslott. Den kritiska offentligheten har förgiftats av att vi nu tvingas ifrågasätta alla idéer vi möter. Att älska på samma sätt som karaktärerna i *Slacker* förutsätter att man tillåter sig att fetischera idéer – att ignorera den smutsiga produktionsprocess som gjort att idén trätt in i ens sinne. Detta framstår idag som våghalsigt, för vi vet att alla teoretiska ingivelser som möter våra sinnen har hamnat där via affekt-maximerande algoritmer. Vi vet att den mest kittlande sys-

temkritiken kan ha hamnat på våra skärmar som en del av destabiliserings- och påverkanskampanjer.

Alltså har en cynism inför världen har bytts mot en cynism inför tankevärlden. Denna vår tids cynism fanns redan inneboende i tanken om den distribuerade hjärnan, men den artikulerades inte då. Min nätromantiska bloggtext från 2008 är som sagt smörig, men dess främsta svaghet är dess brist på framsyn. Jag anade att föreställningen om den distribuerade hjärnan skulle kunna underminera bilden av oss själva, men underskattade vad den skulle göra med den kritiska offentligheten.

Redan då spekulerade jag och mina bloggvaner om att den framväxande digitala verkligheten skulle forma subjekt som skiljer sig från de individuella subjekt som började formas under upplysningen. Dessa nya subjekt skulle, gissade vi, hemsökas av en krypande känsla att vi inte alls är individer. Hur unik är jag egentligen, om Amazon vet vad jag vill läsa efter jobbet, om ICA vet vad jag vill äta till kvällsmat, om Google vet vad jag vill göra imorgon?

Med andra ord var vi beredda på hur synen på människans handlande skulle förändras. Det vi inte anade var vad den digitala verkligheten skulle göra med synen på vårt tänkande, och i förlängningen med demokratin. 00-talet blev 10-tal, 10-talet blev 20-tal, och det har blivit plågsamt tydligt hur bilden av tänkandet, den kritiska offentligheten, och den liberala demokratin är intimt sammankopplade. Detta tar oss tillbaka till Ransäter.

Intelligensens förskräckande lag

Geijer befinner sig under 1830-talet mitt i etablerandet av den struktur som nu verkar hotad. Som vi redan sett bidrog han till formandet av den kritiska offentligheten. Intressant nog handlade

hans bidrag till denna offentlighet främst om uppkomsten av det liberala subjektet – om individen. I en text publicerad 1997 i *Ord & Bild* – i anslutning till 150-årsminnet av Geijers död – uppehåller sig Ola Larsmo vid Geijers *Om vår tids inre samhällsförhållanden*. Denna föreläsningsserie, som publicerades som bok 1844, leder Larsmo till en spännande spekulation: Om bara Geijer hade levt hela vägen fram till 1848 så skulle han sannolikt graviterat mot socialismen.

I Geijers bok märks den föreställning om en oundviklig utjämning som även finns i hans samtida favoritförfattare Alexis de Tocqueville. Moderniteten trycker på – detta är en tankeera då allt kan förstås i termodynamiska termer. De gamla skräen (korporationerna) kommer oundvikligen att rämna, eftersom individualismen bryter igenom. Detta är ett oundvikligt faktum. Amerikanske publicisten Irving Kristol sade att en nykonservativ är en liberal som blivit »mugged by reality«. Geijer var det motsatta: Han var en konservativ som blev »överfallen« av modernitetens hårda verklighet.

I denna nödvändiga drift mot individualism kommer i gengäld nya associationer uppstå: »Fram går denna lag, som förer människorna allt närmare till varandra; fram går den oupphörligt». Denna lag är – för att tala med Marshall Berman – en slags Faustisk pakt. Den är en »källa till elände eller sällhet«, till »civilisationens välsignelse eller förbannelse«.

Och likväl är detta människornas, nödvändigt stigande, beroende av varandra ett förhållande, som rättvisan alltmer kan ordna, som billigheten allt mer kan förmildra, som kärleken kan göra till ömsesidig vinning!

Larsmo tolkar dessa passager som förebådande en socialdemo-

krati. Konfliktförhållanden kommer att uppstå, men dessa kan hanteras av nya sammanslutningar – exempelvis folkrörelserna. Som Geijer skriver: »Alla dessa bolag, sällskap, föreningar för egna och allmänna ändamål, [som] höra till tidens tecken.«

Notera att vi här är tillbaka på den tredje konnotationen till distribution; den som rör skapandet av associationer. Detta blir alltmer tydligt om vi fäster blicken på hur offentligheten skapar sammanslutningar av sinnen. Geijer fäste stor vikt vid intelligensens plats i moderniteten – denna spelar en central roll i den vådliga färd han såg att mänskligheten stod inför. Geijer skriver om »intelligensens växande andel i arbetet«, och om det »stigande ömsesidiga beroende« som är »civilisationens oundvikligaste resultat«. Här finns en »nödvändighet« av »en i sanning förskräckande karaktär«.

Och likväl är denna nödvändighet ingen annan, än intelligensens egen inneburna lag!

Intelligensens inneburna lag. Kan vi omtolka tankefiguren kring upplösning av korporationer, uppkomsten av individuella subjekt, och en därpå följande tendens till sammanvävning av dessa individer? Kan vi se våra förskräckligt distribuerade hjärnor som ett uttryck för Geijers associationsprincip, applicerad på intelligensen?

Om vi tillåter oss själva att fortsätta denna tanke är det tydligt att intelligensens associationsprocess har tendenser att urarta. Återigen – vår digitala offentlighet har förvrängts, kommersialiserats, och vapeniserats. Det finns goda skäl att känna sig kluven, på samma sätt som Geijer var kluven inför individualiseringen. Han såg att den gjorde storverk i att bryta ned de gamla skrånarna, och därmed skapa utrymme för frihet. Samtidigt oroande han sig för dess samhälls-ekonomiska effekter, och önskade sig en individualisering som stannade halvvägs. På samma vis kan vi önska oss en

intelligensens associationsprocess som också stannar halvvägs. I en sådan fortskrider skapandet av alltmer finstämda samtal, samtidigt som cynismen inför tankevärlden hålls tillbaka.

Låt oss avsluta på ett sätt som Geijer antagligen uppskattat – med en uppbygglig lärdom från Tocqueville. Detta är rimligt, givet den allmänna uppgivenhet som jag givit uttryck för i denna text. Som Anders Ehnmark skriver: »Tocqueville stiger, då hoppet sjunker«^{*}. En viktig poäng i Tocquevilles *Om demokratin i Amerika* är att inte låta sig luras av demokratis fula yta. I perfekt motsats till Platon menar han att demokratin är bättre än den ser ut. Kanske gäller detta även för den förskräckligt distribuerade hjärnan? Kanske är det så att vår offentlighet – fula algoritmer och påverkanskampanjer till trots – trots allt levererar ett passabelt kollektivt förnuft?

I så fall förutsätter det att vi på allvar kan tro att dessa fula aspekter av vår offentlighet i stort är ett ytfenomen som ännu inte förändrat demokratin på djupet. Tocqueville menar att demokratin förutsätter just en tilltro till att systemet verkligen fungerar – trots sin fulhet. Det är delvis denna tilltro som står på spel när vi diskuterar offentligheten och vår cyniska hållning till tankevärlden. Demokratin har alltid något att bevisa för medborgarna. Alternativet som alltid hägrar är en återgång till tidigare, mer despotiska styrelsesätt. Totalitära drömmar kan alltid återuppväckas.

* Se Anders Ehnmark, Slottet: *En essä om Alexis de Tocqueville*, Norstedts, 1990, sidan 154.

Viktor Andersson

Uppmärksamhet utan tid
- *Ett kommandes brist på kommande*

Den kupol, välvd
och stjärna
så många den
den svarta himmel droppa mjölk,
också ett hav.
[...]
Det är en dag.
Önska kunde se dom vidder.
För mej du kunde se med dina ögon.

Idag är en dag utan vidder.

– Khashayar Naderehvandi, *Allting glittrar och ingenting tar slut**

Jag vet inte vilka vi som kan finnas. Det är svårt att se vilka kollektiv av motstånd, vilken solidaritet och rättvisa, som kan ta form nu. Men jag vet att många försöker se världen framför sig, se vad den kan fortsätta bli. Med den svensk-brasilianska filosofen Marcia Sá

* Khashayar Naderehvandi, *Allting glittrar och ingenting tar slut*, Norstedts, 2016.

Cavalcante Schubacks ord söker de »skylten som kan visa vägen mot det kommande.«* Eller de försöker se en väg som det faktiskt går att färdas på, som kommer någonstans ifrån och leder någonstans. Men det är svårt att se världen så, i djupled, när horisonten har ställt sig på högkant, alltför nära, när den välver sig över oss som en vägg, ett tak. Den öppna framtiden är blockerad. Jag försöker se framför mig hur väggen kan spricka upp och återfå sitt djup, horisonten sin bortre gräns som övergår i fortsättning. Det som är för nära är det alltför följdriktiga. Som ett svaveltäcke i himlen – små fåglar gräver sig svala gropar i skydd av hettan, luften är bränd, som om det är den kommande tiden som luktar, resten som redan glöder. Så kan en depressiv sommardag vara.

Går det att närma sig den här erfarenheten av tid nu? Att rikta uppmärksamheten mot upplevelsen av att tiden stängs igen, av att framtiden inte kommer att komma, eller, mer precist, att det är en framtid där möjligheterna är så mycket färre, betingelserna så mycket sämre, att denna tid inte längre bär det kommandes löfte – att livet ska ha mening, att det ska fortsätta? Ett kommandes brist på kommande. Jag stirrar mot stängningen, kröker nacken bakåt för att ta in välvningen som inte slutar att sluta sig. Denna bild av den vridna vertikala horisonten behöver bearbetas, uttolkas. Men den får inte fetischeras som en absolut stängning. En sådan bild skulle kunna göra oss blinda för hur olika den reglade tiden drabbar människor, och för de kamper och strukturer som redan arbetar med denna fråga. Den riskerar att etablera ett okritiskt antingen-eller i en fråga som i stället behöver värderas utifrån den grad i vilken olika »vi« förmår att sträcka sig mot en framtid som de fortfarande ser som värd sitt namn. Tiden har inte stannat, men möjlighetsvillkoren

* Marcia Sá Cavalcante Schuback, »Tvetydighetens fascism«, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, vol. 48, nr 2-3, 2019.

och öppenheten i den är hotade. Upplevelsen av obönhörlighet i samhällssystemen och den digitala kapitalismens trender ger upphov till en utspridd maktlöshet, särskilt när det gäller det politiska arbetet med att hejda den stegrande globala uppvärmningen. Det är viktigt att notera att tidens reglering också utgörs av att den är ovisst öppen, av en oerhört asymmetrisk osäkerhet och våld, både i måtta och i aktualitet. Klimatförändringarna och det politiska våldets urskiljningar drabbar vissa människor betydligt mer än andra. Det ovissas orättvisa våld får oss att tvivla på det kommandes status och skapar känslan av ofrånkomlighet.

Upplevelsen av stängd tid har också att göra med formen för uppmärksamhet i den här tiden av digitaliserad kapitalism, formen för vår uppmärksamhetstid och dess omarbetning och störning av våra begär. Som historikern och författaren Axel Andersson har poängterat kan alienationen inför digitala medier och distributionssystem förstås som förhållandevis allmänt delad.* Många vet inte längre hur de ska navigera för att rikta sig mot en horisont med mening, hur de ska få plats i tiden. Tiden har inte stannat, men den rör sig som vi ska se annorlunda. Uppmärksamheten som fenomen är starkt förknippad med den typiska nu-varon: jag är här nu, jag riktar, sträcker ut mig, mot dig/naturen/konsten/andningen, etcetera. Det är en utsträckning där det gångna hålls kvar och det kommande tas in, utifrån tron på att det nya faktiskt kommer och att det är värt att orientera sig mot. Men hur förhåller sig egentligen denna utsträckning, uppmärksamheten förstådd som det vilket låter oss uppfatta tiden, till upplevelsen av en tid som stänger sig? Till den dominerande fragmentariska uppmärksamhetsproduktionen- och distributionen? Vad kan det innebära att ägna upp-

* Axel Andersson, »Kritiken om 100 år«, i *Framtidens kritik*, Axel Andersson och Alexander Svedberg, Ariel litterär kritik, 2018.

märksamhet åt denna blockering av tid, att försöka uppleva tiden i avstängningen från tiden? Hur kan den bearbetas? Vilken relation råder mellan distributionsmodeller och deras tekniska apparaturer, uppmärksamhet och tid? Hur kan vi skriva, hur kan vi läsa under valvet?

Isär-sträckning, fragmentering och fascism

Kyrkofadern Augustinus skrev i sina reflektioner kring tidens natur fram dess förhållande till uppmärksamheten, som utgör vad Magnus William-Olsson i sin läsning av Augustinus har kallat för ett »relä« där utväxlingen mellan det som ska komma och det som har varit sker.^{*} Utan detta relä är nuet bara en abstrakt tomhet, en hela tiden undflyende punkt som kan delas upp i mindre punkter i oändlighet. Men sådan är inte tiden. Genom uppmärksamheten, *attentio*, menar Augustinus att vi sträcks ut mot eller till någon eller någonting, *ad-tendere*. Han konkretiserade detta i handlingen att sjunga en sång man lärt sig utantill. »Den som sjunger vet vad han skall sjunga och vad han har sjungit, men det är i själva sjungandet han har sin uppmärksamhet«, som William-Olsson skriver.^{**} Minne och inväntan: jag håller kvar tonen, tar in den, sträcks ut i den. Tonen fortsätter att ringa; närvaron är aldrig stilla. Långt senare återklingade denna betoning av hur tid upplevs och uttrycks i den moderna fenomenologiska traditionen. Uppmärksamheten var alltså för Augustinus det som låter oss uppfatta tiden, utsträckningen.^{***} Det vackra är att han själv uttrycker en omvänd ordning:

* Magnus William-Olsson, »Performativ kritik«, i *Performativ kritik: konstens kunskap, kunskapens konst*, Magnus William-Olsson (red), Ariel litterär kritik, 2013.

** Ibid.

*** Ibid.

det som har varit framtid blir genom min uppmärksamhet och dess handlande till det som ska finnas i det förflutna. Att inte förmå att rikta sig i utsträckning har alltså lika stora konsekvenser för det förflutna, det kommande förflutna.

I detta ligger också en tilltro till att saker ska bära sin form; att det som är bekant ändå alltid ska vara lite förskjutet; det kommandes löfte består i minnet av ett löfte som en gång infriats, eller för den delen grusats. Minnet av form är också minnet av möjligheter, överraskningar och osäkerheter. Som Magnus William-Olsson poängterar innebär utsträckningen i uppmärksamheten, *ad-tendere*, för Augustinus också ett *dis-tendere* – att sträckas eller slitas isär.* Augustinus förstod sig som en isär-sträckt själ, *distentio animi*. I tiden och uppmärksamheten sträcks vi mot något men går också isär, går potentiellt sönder.

Idag kan den isär-sträckta själen tänkas som en där dialektiken mellan *attentio* och *distentio* i mångt och mycket har rubbats. Den distenderade rörelsen är inte bara ett inslag i uppmärksamhetens utsträckning, den består även av en mer fragmenterad särskiljning, ett spasmodiskt flackande utan tidlig utsträckning. Rubbningen är alltså avhängig den samtida uppmärksamhetsekonomi, vars destruktivitet och orättvisa sporrar många försök att omförhandla delande och distribution genom kritiska och konstnärliga praktiker. Sådana försök innefattar också en omsorg av mottagandet. Situationen har konkretiserats med särskild tydlighet av de två franska filosoferna Catherine Malabou och den framlidne Bernard Stiegler: vår subjektivitet står på spel i dagens sociala och digitala klimat, och därför måste en distributionskritik ta sin grund i en omsorg om uppmärksamheten.

Den krisande själen i den samtida digitaliseringen framstår som

* Ibid.

både aggressiv och/eller depressiv. Det som står på spel i arbetet med att omförhandla digitaliseringen och distributionssystemen är inte bara den etiska förmågan till omsorg eller en terapeutisk bearbetning för att återvinna (fram)tiden. Det kommer också an på det politiska våld som genomströmmar samtiden. Marcia Sá Cavalcante Schuback har diagnosticerat en samtida »tvytydighetens fascism«, en fascism som alltid är både-och, och kanske därför varken-eller.* Med denna analys sätter hon fingret på en springande punkt: vilka affektlägen produceras och distribueras egentligen idag? Är det som Catherine Malabou varnat oss för en likgiltighet som sprids, en produkt av att vår förmåga till förundran, själva autoaffektionsens form, håller på att ätas upp av förstörelsen av uppmärksamheten? I sammanhanget talas det ju annars ofta om »reptilhjärnans« starka affektlägen, om digitalt förmedlad ilska, hat och rättfärdighet. Med den tvetydiga fascismens begrepp får vi syn på en oscillation eller insnärjning mellan hat och likgiltighet till ett både-och, där det affektiva och icke-affektiva förstärker och urholkar varandra.

Sá Cavalcante Schuback visar det här på ett särskilt träffande sätt när hon belyser den digitala distributionens ohejdade överskott, situationen då »alla meningar uttöms genom överskott av mening, när kunskap blandas ihop med information, när överskott av information desinformerar, när allt görs tvetydigt.«** Ekonomihistorikern Rasmus Fleischer har understrukt de digitala plattformarnas »flyktiga flöden« som alltid för oss åter till ett nu, oförmögna att navigera i tiden***, medan Axel Andersson har konstaterat att det finns ett slags passiviserande njutning i att översköljas av

* Sá Cavalcante Schuback.

** Ibid.

*** Rasmus Fleischer, *Tapirskrift*, Axl Books.

nuet.^{*} Kanske är detta *distentio animi* i den spasmiska meningen: vi rör oss för snabbt vidare, kan inte hålla tag, kan inte ta till oss, så vi återstartar rörelsen. Begäret kröker oss bakåt, ständigt på jakt efter vår egen startpunkt. Minnet är passivt, horisonten välver sig utan djup eller konturer.

Varför kröker vi oss igen och igen när vi söker efter en horisont? Kanske ligger en förklaring i digitaliseringsteknologiernas exakta reproducerbarhet, vilket som Axel Andersson noterat innebär en brist på förskjutning i dessa teknologiers upprepning. Detta kan sättas i kontrast till kroppsliga vanemässiga »automatismer«[†] där det alltid uppstår en sådan förskjutning. Denna skillnad är resultatet av ett arbete som är utsträckt i rum och tid, och som alltså lämnar spår.^{**} Det är detta spår som låter oss uppfatta tiden i termer av utsträckning; det finns en rest av en aktivitet, händelse eller handling som förblir och öppnar mot framtid. Med Anderssons ord är till exempel en analogt tillverkad stol »plats under tid«.^{***} De digitala processernas reproduktion av plats utan tid, denna förflamning av relationen mellan tid och plats eller brist på skillnad är alltså bidragande till upplevelsen av att fastna i nuet.

Dekonstruktionens temporalitetsprincip, det som Jacques Derrida utläste som den irreducibla obestämbarenheten hos det kommande, är i gungning här. Vissheten ersätter obestämbarenheten, eller så förlorar obestämbarenheten sin mening. Det vill säga, förskjutningen i det åter-kommande förlorar sin mening när den knyts till våld och förstörelse, och vanorna och upprepningarna lovar inte längre skillnad. Den Hong Kong-baserade filosofen Yuk Hui har argumenterat för att algoritmerna och »de digitala föremå-

* Axel Andersson.

** Ibid.

*** Ibid.

len« innebär en ny slags framtidsorientering som överskrider det mänskliga riktandet mot det kommande, en där våra val och handlingar hålls kvar för att sätta en framåtriktad struktur för kommande val och handlingar, utefter utformningen av de olika algoritmernas funktioner och syften.* Överdetermineringen i automatiseringens korta kretsar, ett ständigt kort framåt – det jag förstår som den ständiga krökningen av rygg och nacke – kan enligt Hui inte bekämpas genom att vägra digitaliseringen. Den behöver i stället omförhandlas. Han föreslår att vi går via Stieglers idé om »långa kretsar«, och ombesörjer interventioner i »industrialiseringen av minnet« genom att demokratisera nya »archival skills«.** Jag tror mycket på skrivandets appell, att arbeta med en omsorg om uppmärksamheten, om dess riktning, i formen av förundran. Men ett sådant arbete måste synkroniseras med ett politiskt och infrastrukturellt arbete med distributionssystem. Detta arbete går genom den digitala distraktionen. Men det kan gå genom skrivandets arbete också, arbetet med våldet och depressionen som den inåtvälvda horisonten ger upphov till.

Den kanske största utmaningen för dessa omförhandlingsstrategier är att de stora plattformar och teknologier som omstöper och villkorar våra vanor i hög grad skapas och ägs av några få enorma företag. De är alltså långt ifrån demokratiskt framförhandlade; de drabbar oss. Trots detta framställs informationsflödet i den tvetydiga fascismens retorik ofta som en äkta demokratisering. Så Cavalcante Schuback beskriver detta som ett delande eller en distribution vars anspråk är att nå fram till var och en, men som når dem ensamma. Hon skriver träffande:

* Yuk Hui, »Archives of the future: remarks on the concept of tertiary protention«, i *Inscription*, Karl-Magnus Johansson (red), 2018, Regional State Archives in Gothenburg.

** Ibid.

Det är genom att ockupera, konfiskera och beslagta människornas mellanrum, det är när människorna samlas genom isolering som den nya fascismen etableras; och detta är formen för tvetydighet. Hannah Arendt har beskrivit totalitarismens terror i termer av isolering och maktlöshet som producerad av isoleringen. Det som händer nu är att isolering och gemenskap sammanfaller, och därmed kan man säga att de nya mediala gemenskapsformerna isolerar utan att man känner isoleringen.*

Den här förment demokratiska isoleringens distribution har ju en lurigare sida, en andra riktning. Varorna, objekten, tjänsterna och intervjukanalerna som vi flyter på är inte de huvudsakliga objekten för distributionen; det är istället själva vårt flytande och dess spår som ska distribueras vidare för de stora pengarna. Våra värderingar, affekter och beteendespår är det som huvudsakligen köps och säljs i den digitala ekonomin. I detta sammanhang kan vi ställa Sá Cavalcante Schubacks diagnos av det reaktionära våldet som en längtan efter form snarare än innehåll:

[Fascismens] längtan tillbaka till nationell identitet, värdegrund och reaktionära positioner [är] inte bara [...] en reaktion mot reaktionen, ett förtryck mot olika befrielseörelser och kritiska röster, utan också ett svar på förlusten av meningens mening, genom ett överskott av mening när meningarna görs till ett spektakel. Detta reaktionära, fascistiska svar längtar inte riktigt tillbaka till bestämda meningar och bekanta värderingar, utan till en meningens form, värderingens form.**

* Sá Cavalcante Schuback.

** Ibid.

De som kanaliserar sin längtan så här hör inte till dem vars möjlighetsvillkor främst är hotade idag, även om det är en populär förklaringsmodell. Men det är ändå viktigt att fråga sig hur den här sortens reaktionära aggressivitet hänger ihop med meningsförlusten i det kommande. Om den framtid som rymmer löften och mening blockeras, om den i allt högre grad blir omöjlig att färdas på, befinner vi oss alltmer bara nu. Men det är som Axel Andersson påpekar ett annat slags nu.* Nuet är inte längre främst den kvarhållande och inväntande egenskapen eller platsen i vår subjektivitet, uppmärksamhetens utrymme som möjliggör utsträckningen. Det är också ett tillstånd eller en plats där det vi förväntar oss, det nya vi öppnar oss mot, det öppna som förnyar och förgör, det imperfekt som vi ska få att finnas i det förflutna, inte längre kan nås. Upplevelsen av stängningen av tiden kan alltså förstås som uppmärksamhetens långsamma implosion. En oförmåga att minnas den kommande delen av sången i hjärtat och ge ljud åt dess fortsättning, och en oförmåga att improvisera i *distentio*. Att avskäras från tiden genom att avskäras från sin egen uppmärksamhet, eller tvärtom.

Ouppmärksamhetens reva

Dom döda rop en rop i vidder glömda. Jag
rop en rop i vidder stängda.**

Vi försöker se världen framför oss. Vi försöker göra oss synliga för andra. Jag vill att vår längtan ska vara en utsträckning som knyter oss till oss. Försökens utfall kommer an på frågan om huruvida

* Axel Andersson.

** Khashayar Naderehvandi.

relationen mellan tid och plats kan repareras och underhållas. Kanske är längtan efter en tro på det kommande med tillräcklig mening för att förtjäna sitt namn länkat till det kortkretsade begäret. Arbetet med reparationen av tid och plats syftar då till att åter frambringa ett avstånd och förlopp som gör det möjligt att erkänna framtiden som framtid, att släppa ner sitt huvud och på riktigt rikta blicken någonstans.

Ett sätt att artikulera andra sådana uppmärksamhets- och distributionsformer är att skapa sammanhang eller platser som upplåter tid, möjligheten att svara an över tid; en varaktig distribution av miljöer som förbinder åtskilda kontexter. Vad gäller temporaliteten i algoritmerna och politikens stagnation kan vi inspireras av Yuk Huis tanke om demokratiseringen av »archival skills«. Detta är möjligen vad som sker i föreningen Göthenburgos arbete med att teckna »civilsamhällets kulturarv« genom en samlad kanal som samlar och tillgängliggör all lokalt producerad media eller kultur, så att den kan fortleva över tid snarare än att försvinna i det digitala bruset.* Ett arbete med infrastrukturer bör som Axel Andersson poängterat sträva efter att förbinda det digitala och platsbundna, det lokala och globala. I sin essä »Kritiken om hundra år« har Andersson lagt fram konkreta förslag om en kritisk infrastruktur som arbetar inom demokratiseringen och digitaliseringen snarare än att krampaktigt hålla kvar vid forna upphöjda positioner i en offentlighet som inte längre bör vara önskvärd och som oavsett vilket inte lär överleva. Redaktionen är en nyckelresurs i denna infrastruktur.**

Ändå förblir det svårt att bryta med distraktionen, med valvets

* Göthenburgo är en ideell förening som arbetar för att främja lokalredaktioner och ungas skapande i Göteborgsområdet, se gbgo.se

** Axel Andersson.

instängning, med det återvikande begäret efter upprepningen som sedan än en gång vägrar skillnad. Insatserna som görs syftar till att skapa förutsättningar för att identifiera en annan orientering, en annan utsträckning. Kan man också formulera ett språk, ett sätt att läsa och skriva, förstå, sitt begär? Man kanske kan tala om den potentiella möjligheten att återinskriva en dekonstruktiv begärslogik inifrån en horisont där dekonstruktionens temporalitet inte längre fungerar. Jag förs tillbaka, samtidigt som jag söker en horisont.

Kanske kan vi läsa det Roland Barthes beskrev som den älskandes begär efter ögonblicket – »Önskan att ett fulländat ögonblick ska utsträckas i evighet»^{*} – som ett begär att begäret och ögonblicket ska fortsätta att äga mening, som en tanke att det bara kan få mening i förhållande till tidens djupled. En vilja att kunna hålla kvar dess mening i sången, att invänta sångens fortsättning, och att kunna höra meningen när de andra sjunger. Är det inte också vårt begär efter framtidens minne? Sapfo skrev »jag säger dig, de kommer att minnas oss i framtiden«. Våra uttryck går isär, mot det förgångna och mot det kommande, de kommande. Om de knyts till driften efter utslöckandet, en dröm om tystnad, begärets utplåning eller pausering, mot att slutas inuti, gömmas inne i berget, är det för att friheten ska äga en mening, en mening den bara kan få i en värld där det möjliga har sin mening. Det ska finnas en rymd även längst in i berget, eller en rymd omkring berget. Utan rymden omkring berget – ingenting.

Den rymden är hotad. Den hotas av att vårt begär också knyts till upprepningen. Därmed våndan: våndan, upprördheten eller ilskan är uppmärksamhetens egen vändning tillbaka mot uppmärksamhetens förvrängning. Kanske kan den kollapsande upp-

* Roland Barthes, *Kärlekens samtal: fragment*, Modernista, 2022.

märksamhetens självvanda återvinna eller nyskapa formen för *attentio*. Det gäller, tänker jag, att försöka omförhandla Augustinus *distentio anime* från spasmen och flackandets fragmentisering utan utsträckning, till en uppmärksamhetens isär-sträckning och utsträckning.

Denna essä handlar kanske främst om uttolkandet av en bild: politiken och uppmärksamhetsformen har vanställt horisonten, vars valv tvingar våra kroppar och sinnen bakåt i en omöjlig krökning när vi försöker finna en öppning mot framtiden. Här har jag med Augustinus också försökt att framhålla sången, att inte längre kunna den. Vad sker om vi mer tydligt ger oss in i detta andra sinnesregister, om vi i tydningen av den stängda framtiden som ett landskap försöker att lyssna i detta valv? Kanske kan distansen som uppstår i den inkrökta uppmärksamhetens kris då bli ett lyssnat avstånd? Kanske kan vi då säga att den uppmärksamma handlingen att sjunga och att lyssna inte bara inriktar sig på sångens temporala struktur, på den progression och koherens som uttrycks genom kvarhållandet och intagandet av partier, toner och intervaller; det är också orienteringen mot tonens rumsliga rörelser och genklang. Akustiken, rummets karaktär och vidd, spelar roll. Resonansen kommer påverka hur melodin kan sjungas. Tiden är alltså lika mycket en fråga om resonans: när jag tar in mig själv och min omgivning i arbetet med sångens utsträckning arbetar jag från vanan/minnet/tidigare löften för att förhålla mig till förskjutningen som äger rum i rummets struktur: dess vidd, hur ljudet studsar, kristallisering, eggen, väven och dess revor. Om jag lyssnar till världen och upplever att jag inte hör är det för att jag förväntar mig att kunna höra, förstå, att jag tror att jag har en möjlighet att svara an, ett ansvar att göra det. Och hur jag svarar an på sången i världen och dess platser, hur jag ägnar uppmärksamhet åt mitt sjungande

av dem, villkoras av min uppfattning av tid som den dynamiska öppenheten eller stängningen av rymd.

Just ett sådant rumsligt lyssnande av avstånd återfinns i många av Göran Sonnevis dikter, som i denna dikt i *Det osynliga motstyckets bok*:

/.../ Jag hör tornsvalornas skrin
när deras eskadrar skär den genomskinliga vibrerande luften Dess
jord
Inte här Här hör jag dem inte Intets land? Nej! Tvärs genom ormens
öga
/.../ *

Svalorna påvisar ljudens och sångens viktiga roll i Sonnevis verk – en möjlig hänvisning till uppmärksamheten som sång. Men deras vingar skär luften i lika hög grad som deras skiftande höga ilande skrin. Svalans flykt skrivs in som handling i rummet, i världen, en rörelse som tycks ske på ytan men som lägger ett snitt genom alltings väv. Vad som blir tydligt i den här oförmögna förmågan (»Inte här // Här hör jag dem inte.«) är att världen, som kanske tycktes sluta sig under horisontens vägg, inte bara är här. I inneslutningen finns en distans som lägger det första snittet utåt. Ouppmärksamheten har, om inte ett djup, så en reva i sin vägg. Den går att tyda, läsa. Våld, smärta och skillnad kan skönjas. Utsträckningen i instängningen får sin rymd i sekvenser, Sonnevis återkommande små kapslar av erfarenhet:

Vi är i sekvenserna
När de avbryts

* Göran Sonnevi, *Det osynliga motstyckets bok*, Albert Bonniers förlag, 2019.

vet vi inte
Mäter de tiden?
Eller är de
ren tid? Evig
Inte heller
jag vet Kropparna
rör sig Vi som
mäter dessa rörelser
rör oss också
Som tid?
Eller genom tid?
Rummet har många boningar
Redan är vi
i nästa sekvens*

Jag sätter någon slags tillit till detta lyssnande. Uppmärksammandet av uppmärksamheten, den ilska eller brist som driver detta tillbaka-vikande, ristar bilden av den välvda horisonten. Instängningen utgörs av kollapsen av avstånd och skillnad gentemot andra platser och andra tider. I begärets krökning mot sin egen källa kan oförmågan visa sig mycket kort som en kaotisk utsträckning; själva upplevelsen av distraktion som en subtil riktning. Den tillblixtrande utsträckningen finner sin form just genom meningsförlusten i det kommande som ett resultat av våldet och instängningen i det varande – i det våld och den brist som får oss att tappa tron på framtiden. Detta våld drabbar grupper av människor olika, förtvivlan uttrycks olika, oförståelsen uttrycks olika. Om vi ska sjunga, kan vi minnas att sången har ett ljud och den därför också är en rumslig utsträckning, ett rumsligt spår. Det påminner om svalor-

* Ibid.

nas dubbla handling hos Sonnevi; rörelsen och sångens vassa egg över en alltför nära, alltför följdriktig himmel, en sommar där luften står stilla. Varje ton genomskjuter rummen, förskjuter dem.

Min tillit strandar här, i förhoppningen om ett fortsatt poetiskt arbete med den reglade tidens reglade uppmärksamhet, utöver det teknologiska, kritiska och infrastrukturella arbetet. Jag ställer inte precis mitt hopp till en gryning, i så fall bara till den gryning som fortfarande bär hopp, bär mening. Jag minns ju också Paul Celans *Dödsfuga*, om de som kremerades till ångor i koncentrationslägren, där hoppet i sig är kluvet, där gryningen är kliven och inte heller himlens utrymme eller rymd bjuder någon tröst:

/.../ Svarta gryningsmjölk vi dricker den om kvällen
vi dricker den om middagen och morgonen vi dricker den om natten
vi dricker och dricker
vi gräver en grav i skyn där ligger man inte trångt
/.../**

Men arbetet fortsätter så länge vi tror att det möjliga ännu inte har förlorat sin betydelse. Landskapens rymd växer igen i en allomfattande grönska, eller så slipas de ner till sand – men det finns fortfarande läsbara spår. Tillräcklig mening. Jag kan fortfarande förstå, bara kort, hur vi sträcker ut oss i varandra, hur vi vågar acceptera en form för utsträckning, som när vatten bildar snökristaller. Jag håller i den snön långt från döden.

Är misstaget att stirra sig blind efter en tid i djupled, att glömma vidden av det som finns omkring? Kanske är vidden och förlängningen densamma, kanske är utsträckningen densamma. Bränderna från

* Paul Celan, *Den stora tidlösan: dikter i urval*, översättning av Lars-Inge Nilsson, Ellerström, 2011.

det bortersta rummet, ska vår tid slå dem som regn? De blå konturerna, den lite gryniga sikten i det tätaste mörka, vi måste lyssna intill allting, helt ensamma, också när allt djup har skurits av. Innan gryningen, den kommer inte än, med sina sånger, lukterna och den tydliga rörelsen. Eller den kommer bara med sin svarta mjölk. Det finns hopp, men lika mycket fara. Om isolationen jämfördes med våldet och avståndet gjordes till medium för möjlighet skulle det vara ett totaliserande hopp. Nej, det är i själva asymmetrin som revan uppstår, och det är denna asymmetri som det går att arbeta med, läsa med. Har detta slags arbete med skrift/läsning en framtid? Det bevitnar, det lämnar ett spår. Det hör, det ser? Det ger genljud: »Min inre kropp börjar skälva som om den skakades av trumpetstötter, vilka besvarar och överlagrar varandra: retningen bildar ett spår, spåret vidgas och allt kommer (mer eller mindre) att härjas.«^{*} Interferensen i sången kan bli både konstruktiv och destruktiv, det vill säga, skillnaden kan både förstärka och förstöra sången, de olika sångarna. Allt kommer (mer eller mindre) att härjas. Och om vi inte når varandra måste vi ändå fortsätta att börja i en uppmärksamhet utan tid, en tid utan uppmärksamhet. Det är det distensiva digitala begärets plåga, och samtidigt dess svagt brinnande möjlighet.

* Barthes.

Rasmus Fleischer

Städarna i överflödet

- *Distribution i Spotifys, Facebooks och Storytels tidsålder.*

När vi talar om distribution, tenderar vi att tänka på transport och lagerhållning. Men kanske är det bättre att tänka distribution i termer av renhållning.

Nog för att det fortfarande finns behov av att skicka saker – såväl data som fysiska objekt. Likaledes kvarstår behovet av att lagra saker i väntan på att någon ska vilja ha dem. Allt detta ryms fortfarande inom distributionsbegreppet. Men i de digitala sammanhang där *överflöd* utgör ett grundvillkor finns ett genomgående drag: distributionen blir oskiljbar från *filtrering*.

Det krävs kort sagt rutiner för att skilja agnarna från vetet. Annars kommer strömningstjänster, nätbutiker och andra plattformar att svämma över av oönskat material – om det nu handlar om bedräglig reklam, oönskad pornografi, hets mot minoriteter eller gammal hederlig spam som hotar att dränka allt annat.

När jag säger att detta gäller digitala sammanhang så omfattar det även till stor del distributionen av fysiska objekt, exempelvis böcker. Vi bör undvika att dra en skarp gräns mellan fysisk och digital distribution. Även bokmarknaden är utstuderat *datadrivnen*, så för att något alls ska räknas som en bok räcker det inte med ord tryckta på sidor sammanhållna med en rygg. En bok är även en uppsättning metadata som låter produkten bli sökbar i en databas

och kategoriserad ihop med andra böcker. Databasernas utbud är i allmänhet långt större än vad någon enskild människa kan komma i närheten av att överblicka. Vidare är det ett utbud som inte byggs genom centrala inköpsbeslut, utan snarare genom att externa aktörer ges möjlighet att ladda upp nya poster till databasen. Denna kan dock aldrig vara helt öppen. En urskillningslös distribution kommer till slut att förlora all relevans. Därav min tes: att distributionen är oskiljbar från ett ständigt arbete med att hålla undan sådant som inte får distribueras. Kanske innebär detta i förlängningen att distributionen blir till en form av produktion. Jag lämnar till läsaren att avgöra vad vi fortsättningsvis bör lägga i dessa begrepp.



Kring 2010-talets mitt arbetade jag i ett rätt stort forskningsprojekt om Spotify, finansierat av Vetenskapsrådet. Projektet resulterade bland annat i ett par böcker; dels den akademiska volymen *Spotify Teardown*, dels en mer populärt hållen bok, *Den svenska enhörningen*. Ett annat spännande resultat var att Spotify provocerades till den grad att man lät sina jurister skriva brev till Vetenskapsrådet för att få projektet stoppat. Mer relevant i detta sammanhang är dock hur vi efter hand såg oss tvungna att tänka om distributionsbegreppet.

När vi inledningsvis skrev vår ansökan om forskningsmedel hade vi formulerat följande underrubrik: »Filförföljelse i digital musikdistribution«. Med andra ord utgick vi då från att Spotify var just en *musikdistributör*. Inte så konstigt, eftersom det var och kanske ännu är den etablerade förståelsen av företagets roll.

Ur underrubriken går det också att ana en implicit berättelse om ett historiskt skifte: från analog musikdistribution till digital musikdistribution. Formerna förändras, men distributionen fortsätter att

vara distribution, möjlig att studera som sådan, åtskild från å ena sidan musikens produktion, å andra sidan musikens konsumtion. Ungefär så tänkte vi nog, till en början.

Men när vi sedan skrev Spotifys historia fick vi i någon mån tänka om. Företaget grundades definitivt som en distributör. Först av allt hade de två grundarna inget annat än en teknisk lösning för att distribuera data över nätet. Eftersom båda kom från reklambranschen insåg de att tekniken kunde användas för att attrahera uppmärksamhet och sälja reklam. Men *vad för slags data* som skulle distribueras var fortfarande en öppen fråga. Just därför passade namnet »Spotify« så bra. Det var nonsens, ett varumärke utan egen betydelse, en tom behållare att fylla med innehåll. Först tänkte man sig något med video. Det kunde lika gärna ha blivit datorspel. Men slumpen ville att Spotify skulle distribuera musik.



Ekonomer har länge utgått från en vedertagen åtskillnad mellan tre ekonomiska sfärer. Först har vi *produktionen*, därefter *distributionen* (även känd som cirkulation) och slutligen *konsumtionen*. Här finns en tydlig ordningsföljd med konsumtionen som ren slutstation, med följden att ekonomer ofta inte har brytt sig nämnvärt om kvarlämnade sopor. Bilden framträder av en enkelriktad rörelse av alla slags varor, från producent till konsument, med pengar flödande i motsatt riktning.

Denna klassiska förståelse av ekonomi förenades ofta med en tydlig rumslig uppdelning. Å ena sidan produktionen som sker i en fabrik, å andra sidan konsumtionen med sin plats i familjens hem. Däremellan distributionen »i parti och minut«, ett uttryck som schematiskt syftar på två slags lokaler: lagerlokal och butik, varav endast den sistnämnda är öppen att beträda för allmänheten.

Värt att märka är hur alla slags distributörer i denna modell kan betecknas som »mellanhänder«. Begreppet har ofta fått en starkt negativ laddning. Med början på 1800-talet växte det fram en rad olika kooperativa rörelser, på initiativ av såväl producenter (bönder) som konsumenter (arbetare). Udden var i båda fall riktad mot de mellanhänder som man ansåg utövade en otillbörlig makt över distributionsledet. Sveriges 1900-tal kom i mycket hög utsträckning att formas av KF (Kooperativa förbundet) och dess ansträngningar för att rationalisera distributionen av dagligvaror. En av myntets baksidor var att otaliga stadskärnor jämnades med marken för att ge plats åt bredare bilvägar och parkeringsplatser för besökarna till de nyanlagda Domus-varuhusen. Storsatsningen på rationell stordrift ledde i slutändan också till att rörelsen övergav sina forna ideal och förvandlade sig till ännu en vinstmaximerande handelskoncern under namnet Coop.

Konsumentkooperationens historiska metamorfos blev till ett centralt tema i för den svenska installationskonstnären Björn Lövin (vilket jag har gått närmare in på i ett bidrag till Moderna museets utställningskatalog *Den omgivande verkligheten* från 2022). Epoken vi talar om är 1970- och 1980-talen, alltså tiden då en kulturell logik känd som »postmodernism« började bryta igenom, parallellt med genombrottet för nyliberal politik, finansiell avreglering, samt utbyggnaden av elektroniska kommunikationer. Alla dessa processer går att sätta i samband med en destabilisering av den tidigare vedertagna uppdelningen av ekonomin i tre sfärer.



Från 1970-talet och framåt blev det alltså i många sammanhang svårare att dra tydliga gränser mellan produktion, distribution och konsumtion. Samtidigt befann sig marxismen i kris, med sin tradi-

tionella prioritering av produktionssfären, ofta förstådd i snäv mening som tillverkningen av fysiska produkter.

Från kulturteoretiskt håll framträdde olika sätt att svara på den nya situationen. Ett sätt var att vidga produktionsbegreppet till den grad att nästan allt kunde förstås i termer av »produktion«. Kända företrädare för denna riktning var filosoferna Gilles Deleuze och Félix Guattari, liksom en rad italienska postmarxister som utvecklade teorier om »den sociala fabriken«. För dessa framstår den vardagliga konsumtionen snarare som en produktion av nya begär; nuförtiden pekar deras efterföljare naturligtvis även på hur hela vårt digitala liv samtidigt innebär produktionen av beteendedata som sammanställs och säljs vidare till exempelvis reklamindustrin.

En inverterad strategi prövades av Jean Baudrillard i hans teorier om konsumtionssamhället. Där var tendensen att ge absolut prioritet åt begreppet konsumtion, på bekostnad av produktion och distribution. Därmed återknöt Baudrillard delvis till Georges Batailles »allmänna ekonomi« som på ett utstuderat sätt ville kasta den gängse nationalekonomin över ända genom att lyfta fram det universella behovet av att förslösa resurser utan utsikter till varaktig vinning.

Att se allt som produktion, alternativt att se allt som konsumtion. Båda dragen kanske kan ses som postmoderna svar på en verklig strukturförändring som kapitalismen genomgick från 1970-talet. I båda fall blev resultatet ofta (om än inte alltid) en överbetoning av det rent semiotiska: allting blev till diskurs.

Under 1990-talet märktes på vissa håll en växande vilja att komma bort från denna diskursfixering och återförankra kulturvetenskapen i någonting materiellt. Det skedde samtidigt som begreppet »globalisering« blev centralt i snart sagt alla samtidsdiagnoser. Tiden var mogen för en *distributiv vändning* inom delar av den postmoderna kulturvetenskapen.

Med detta åsyftar jag alltså en teoretisk prioritering av själva distributionen, på bekostnad av såväl produktion som konsumtion. Ett sådant synsätt passade de forskare som intresserade sig både för materiell kultur och för de globala varukedjor som utgjorde globaliseringens blodomlopp.

En särskilt inflytelserik tänkare i dessa sammanhang var antropologen Arjun Appadurai som förknippas med parollen »follow the thing«. Hans ansats brukar beskrivas som »biografisk« i det att man utgår från ett visst »ting« för att sedan, i metaforisk mening, följa dess »levnadsbana«. Det viktiga anses då inte vara att förstå drivkrafterna hos producenter eller konsumenter, för det är alls inte människors tankar som är det centrala, utan det materiella tinget i sig och dess resa genom världen. Man utgår inte längre från att konsumtionen är en slutstation. Att någon har *köpt* en jacka, en bok eller en flaska vin betyder alltså inte att föremålets resa tar slut, utan distributionsäventyret bara fortsätter – kanske via en gåva, kanske via fortsatt handel, kanske till en soptipp.

När den objektbiografiska ansatsen lanserades av Appadurai och andra var det ofta med polemisk udd mot mer marxistiska perspektiv, vilka anklagades inte bara för att överbetona produktionen, utan också för att utgå från att de studerade kulturprodukterna alltid är marknadsvaror. Om man i stället väljer att utgå från ett vidgat distributionsbegrepp kan det bli lättare att se hur ett och samma objekt kan röra sig in och ut ur varuformen.



För att återgå till vårt forskningsprojekt om Spotify, så var vi åtminstone till en början klart influerade av de antropologer som använt den objektbiografiska metoden. Vårt tal om »fil följelse« var en blinkning till Appadurais »follow the thing«. Vi ville följa

musiken genom dess digitala distributionsresa, från att den släpps av ett skivbolag (alltså laddas upp på en server), till att den strömmar ut ur lyssnarens högtalare, samt gärna också klargöra hur lyssnandet genererar dataflöden i motsatt riktning.

Vi riktade ett särskilt intresse mot frågor om förpackning, metadata, klassifikation och regelverken för vad som alls får distribueras. Vad krävs för att ett ljud ska få status som musik på tjänster som Spotify? Vilka budskap är tillåtna i musiken? Hur väl måste den sökbara metadatan överensstämma med de klingande ljuden? Vem fungerar som grindvakt? Det var med sådana frågor i åtanke som vi kastade oss in i vårt försök till filförföljelse.

Konkret satte vi oss ner för att starta några fejkade skivbolag i mycket liten skala. Vi spelade in godtyckliga ljud för att sedan låta dem distribueras via Spotify, medan vi dokumenterade varje steg i processen. En idé var att därefter skala upp det hela i riktning mot en mer automatiserad massproduktion av filer, alltså en operation på gränsen till spam, ända tills någonting stoppade oss. (Metoden var inspirerad av de »robotförlag« som jag några år tidigare undersökt i min bok *Boken*.) Att tänja på gränserna med hjälp av förprogrammerade robotar skulle såklart leda rakt in i en vägg, men kraschen i sig skulle kanske säga oss någonting nytt om vad som finns inuti Spotifys svarta låda, eftersom företaget självt alltid varit ytterst ovilligt att släppa in forskare där.

Hur gick det då? Jodå, visst fick vi en något tydligare bild av hur strikta begränsningar som omgärdar en distributionsplattform som Spotify. Vilka ljud som helst accepteras inte som musik och musiken kan bara distribueras efter att ha tryckts in i en viss typ av mall. Man måste välja genre genom att kryssa i rutor på en ganska lustigt sammansatt lista. Det måste finnas ett »skivomslag«, alltså en kvadratisk bild, som inte heller får innehålla vad som helst. Givetvis finns det även regler för namngivning men de flesta av alla

reglerna är vagt formulerade. Tydligt är dock att man som artist inte får använda metadatan för att kommunicera ut någon form av kontaktuppgifter, exempelvis en webbadress. Plattformarna vill inte att användarna ska lockas att interagera utanför deras egna hägn.

Vi hade nog utgått från att processen för godkännande skulle vara betydligt mer automatiserad än vad den är. (Detta var liksom förutsättningen för att systemet skulle kunna »spammas«.) Knappt hade våra ljudfiler påbörjat sin distributionsresa innan de stötte på mänskliga grindvakter; detta kan förvisso ha berott på att vårt »skivbolag« var en helt ny aktör i systemet, eller att någon algoritm redan hade analyserat ljudinnehållet och flaggat det som misstänkt atypisk musik.

Min kollega Maria Eriksson hade exempelvis spelat in sin egen frukost, exempelvis ljudet av kaffe som hålls upp i koppar, och försökt ge ut detta som ett album under artistnamnet Fru Kost. Utan framgång. Avslaget kom i form av ett vänligt formulerat mejl där en verklig människa förklarade att Marias bidrag »inte är den typ av innehåll som vi för närvarande söker efter«.

Visserligen var detta ett forskningsexperiment utan konstnärliga ambitioner. Men att låta vardagliga ljud upphöjas till musik – en ljudande motsvarighet till Marcel Duchamps *readymades* – är sedan länge en etablerad kompositionsteknik. Så vem har mandat att dra gränsen mellan »riktig musik« som platsar på Spotify och simpla ljud som inte får distribueras? Och vem avgör när en budskapet i en låttext överskrider det ytterst vaga regelverk som formulerats av Spotify?

Gemensamt för Spotify och andra så kallade plattformsföretag är att de så långt det bara går vill *slippa* att själva agera grindvakter. Dels för att man då riskerar att dras in i politiska och moraliska kontroverser. Men framför allt av kostnadsskäl. Det är dyrt att

avlöna människor för att sitta och lyssna igenom låttexter, kontrollera böckers innehåll eller uppladdade videoklipp. Plattformsföretagen föredrar att själva vara så teknikintensiva som möjligt, vilket ser bättre ut i balansräkningarna. Det personalintensiva grindvaktandet outsourcas i möjligaste mån till separata aktörer, som då också kan få ta smällen när bedömningarna blir fel.



Nyckelordet stavas »aggregator«. Så kallas de mellanhänder som kopplar samman mindre aktörer med de stora strömningstjänsterna, inte bara på musikområdet. För en enskild artist eller ett oberoende skivbolag finns det en rad olika aggregatorer att vända sig till. Varje aggregator skickar sedan vidare musiken till en lång rad musikplattformar. De erbjuder olika ekonomiska villkor: vissa tar en fast avgift per år, andra tar procent på royaltyn som betalas ut. Aggregatorerna tolkar också regelverket på olika sätt, exempelvis i fråga om vad som kan räknas som »riktig« musik eller hur ett skivomslag får se ut. I praktiken tenderar de att följa en princip om minsta gemensamma nämnare: om exempelvis Apple Music motsätter sig en viss form av innehåll, kommer det heller inte att gå att ladda upp på Spotify. Åtminstone inte så länge man är en liten aktör som använder sig av de vanligaste aggregatorerna.

Större skivbolag och mediehus lyder under andra regler. För dessa finns möjligheten att underhålla en direkt relation med Spotify och andra plattformar, utan att gå via aggregatorer. Sammantaget uppstår en situation där det är mycket svårt att överblicka vilka regler som faktiskt gäller för vad som får distribueras och hur. Detta gäller inte bara för musik, utan även för exempelvis ljudböcker eller datorspel, liksom på ett delvis annat sätt på de sociala medieplattformarna. Överallt har aggregationens logik lett till

att gängse förståelser av distribution måste tänkas om.

Sveriges största bokhandlare Adlibris har gått i en liknande riktning och meddelade sommaren 2021 att man inte längre tänker göra affärer direkt med bokförlag. Det förlag som vill sälja sina böcker på Adlibris måste i stället gå via en extern grossist. För ett mindre förlag finns då i stort sett bara två val: Stjärndistribution eller Förlagssystem. Dessa får då en roll som liknar aggregatorernas roll hos Spotify, med skillnaden att det här även finns en fysisk produkt som grossisten tar på sig att hålla i lager. Tidigare har små förlag ofta valt att själva sköta den fysiska distributionen för att hålla nere sina kostnader. Dessa går mot svårare tider om den nämnda förändringen går igenom fullt ut. Grossisterna tar nämligen i typfallet 20 procent av bokens försäljningspris och kan även kräva en månatlig »pallavgift« för lagerhållningen. Det senare kan göra det omöjligt att låta en större katalog av smala böcker förbli tillgänglig i år efter år.

När det däremot kommer till print-on-demand utan krav på lagerhållning (men med högre exemplarkostnad) råder en motsatt logik. Många äldre böcker vars upphovsrätt har gått ut och som finns fritt tillgängliga på nätet går även att köpa på Adlibris och andra nätbokhandlar, ofta samma titel från flera olika utgivare. Det är svårt att vara säker på kvaliteten och finns exempel på hur svenska klassiker på detta sätt återutgivits utan bokstäverna å, ä och ö. Det gäller för övrigt inte bara klassiker, utan i princip alla äldre böcker som någon gång scannats och tillgängliggjorts – inklusive de mest obskyra rapporterna om lantbruksstatistik från 1897 – tenderar att på detta sätt »återutges« av en form av robotförlag, där det inte finns någon redaktör som tar ställning till om en enskild titel faktiskt är värd att gå i tryck. Å andra sidan är det nog bara en liten bråkdel av alla titlar som saluförs för print-on-demand på exempelvis Amazon som någonsin har materialiserats på papper.



Efter att ha outsourcat grindvaktsfunktionen till en uppsjö av aggregatorer, inledde Spotify under 2010-talets lopp en förvandling, från att vara en ren distributör till att försöka bli ett företag i produktionsledet. Till en början erbjöd man helt enkelt ett smidigt sätt att få tillgång till all världens musik. Numera vill man sälja en unik produkt, den totala musikupplevelsen, ett soundtrack till livet som befriar användaren från tvånget att själv behöva välja. En logisk slutpunkt för denna utveckling är att Spotify helt enkelt börjar producera sin egen musik – eller snarare: ser till att själva köpa upp musikernas upphovsrätt – för att på så vis tränga ut skivbolagen. Detta är också ett av få tänkbara scenarion där Spotify faktiskt kan nå en varaktig lönsamhet som motsvarar dess värdering på finansmarknaderna.

Det är inte svårt att hitta paralleller på bokmarknaden, som i det faktum att Storytel (en digital distributör av ljudböcker) redan för flera år sedan köpte Norstedts (ett anrikt bokförlag). Storytel jobbar i dagsläget däremot inte med aggregatorer, utan den som vill distribuera en bok där har faktiskt möjlighet att höra av sig dit direkt. Även där finns dock vissa inbyggda flodvallar mot det digitala överflödet. För att Storytel alls ska ta ställning till en bok krävs det att den är utgiven av ett »riktigt förlag«, som kan dokumentera att man redan har utgivit ett flertal titlar och har planer för fortsatt utgivning. Nystartade småförlag göre sig alltså icke besvär.

Sådana regler kan och bör problematiseras. Samtidigt gäller det att inse vart frånvaron av trösklar skulle leda. Om envar kunde ladda upp en ljudbok till Storytel lika lätt som man laddar upp en låt på Soundcloud eller en videosnutt till Youtube, skulle själva begreppet »ljudbok« förlora sina gränser och Storytel snart riskera att svämma över av allt från poddar till robotinlästa spamtexter.

Publiken som faktiskt vill ha böcker skulle då vända sig åt andra håll.



Grindvaktandet är som sagt ett centralt element i all digital distribution. Därtill är det ofta dyrt, då det är arbetskraftsintensivt och knappt erbjuder några skalfördelar. Extra tydligt blir detta hos sociala medieplattformar som Tiktok, Youtube eller Facebook där vem som helst kan ladda upp material när som helst, utan att vara ett förlag eller behöva gå via en aggregator. Även dessa har dock valt att outsourca grindvaktandet till externa aktörer.

Ju högre grad av öppenhet som präglar en distributionsplattform, desto mer ihärdigt måste grindvaktandet vara bakom kulisserna. Detta utförs alltid i ett samspel av människor och algoritmer, även om balansen kan skifta. Grundregeln är att visst innehåll kan flaggas som suspekt, antingen av plattformens användare eller av en algoritm som kalibrerats för att känna igen exempelvis nakenhet eller hatiskt språkbruk. Det flaggade innehållet skickas till mänskliga granskare, så kallade moderatorer.

Ordet »innehållsmoderering« klingar ungefär lika sterilt som »lokalvård«. Båda orden syftar på olika former av städning, oundgängliga för varje nätplattform respektive byggnad. Lokalvårdaren städar bort damm, smulor och spyor. Moderatorn städar bort spam, trakasserier och videokildringar av det grövsta våld som kan tänkas.

Städjobben har i båda fall låg lön och låg status. De är arbetskraftsintensiva, vilket betyder att de har visat sig svåra att robotisera. Däremot är dessa jobb lätta att outsourca. Få företag betraktar städning som en kärnverksamhet, utan köper upp tjänsten från externa firmor. Skillnaden är att lokalvårdare måste vara på plats,

medan innehållsmoderering går att förlägga var som helst i världen – även om det kräver både språkkunskaper och en insikt i lokal kultur och sociala koder.

Tiktok har över en miljard användare, främst unga. Varje dag postar de miljoner videosnuttar. Allting hänger på att det sker en ständig sällning, så att användarupplevelsen kan balansera på den tunna linjen mellan att vara intetsägande och traumatiserande. Algoritmerna står för en del av sällningen, men så fort en video snabbt börjar stiga i popularitet skickas den även för granskning av mänskliga ögon.

Innehållsmoderatorerna är alltså inte anställda av Tiktok, utan av koncernen Majorel, som även sköter digital städning åt en rad andra plattformsföretag, inklusive Facebook. I skrivande stund ser jag att Majorel även söker svenska innehållsmoderatorer för skiftarbete lokaliserat till Barcelona.

Bara i Marocko uppges en bra bit över tusen personer jobba heltid med att moderera Tiktok, som är under stark tillväxt i den arabiskspråkiga världen. Arbetsvillkoren har nyligen uppmärksamats i Business Week. Moderatorerna måste gå igenom åtskilliga videos per minut och kan när som helst mötas av filmer på tortyr eller självmord – bilder som kan stanna på näthinnan långt efter att anställningen är slut.

Man kan utan vidare argumentera för att det är innehållsmodereringen som gör att en plattform som Tiktok alls är användbar och attraktiv. En fullständigt öppen tjänst skulle snart uppfattas som en flodvåg av skräp och användarna snabbt söka sig vidare. Ändå räknas alltså inte detta till företagets kärnverksamhet. De vill hellre förknippas med serverhallar och algoritmer än med unga lågavlönade arbetare som jobbar skift med att städa upp det digitala skräpet.

Det finns en rad uppenbara skillnader mellan exempelvis Tiktok

och Adlibris, eller mellan Facebook och Spotify, inte minst vad gäller graden av öppenhet. Vissa räknas som sociala medier, andra som distributionstjänster för kultur. Gemensamt är dock att de kallas för »plattformar«, vilket förvisso är ett bedrägligt begrepp då det kan antyda en frånvaro av hierarkier. Som vi har sett definieras plattformarna inte så mycket av sin platthet utan snarare av att de har intrikata men oöverskådliga mekanismer för att hålla undan oönskat innehåll. Detta gäller inte bara börsnoterade jätteföretag utan för all del även mindre aktörer inom kulturdistribution, oavsett om de förmedlar sömnadsmönster eller evenemangsbiljetter. Därför bör vi på alla fronter kräva större transparens i fråga om vilka villkor som faktiskt gäller, men också uppvärdera det manuella renhållningsarbete som i dagsläget helt hamnar i skymundan när vi talar om plattformsföretag, sociala medier och digital kultur.

Magnus William-Olsson

»Jag vill dö«

- *Om distribution av litterära
(konstnärliga) verk*

Frågan om distribution rör på ett öönskat vis vid själva bevekelsegrunden för konstnärens tillvaro. Den kritiskt prövande sensibilitet som är navet i hens skapande liv, det som kommer till användning och uttryck i hens dagliga värv, under de långa timmarna framför datorn, i ateljén eller replokalen, blir plötsligt belysta inte av fenomen som »den andre«, »adressaten«, eller »publiken« som ju är självklara element i denna oscillerande reflektion som jag brukar tala om som skapandets *krínō*, utan av det sociala spelets drifter och begär, sådana de formuleras i termer av ambition, attraktion och uppmärksamhet.* Ordet distribution tvingar konstnären att tänka på frågorna om att *nå ut*, *nå fram* och *nå in*. Och svaren är långt ifrån så självklara som vår tids genomkommersialiserade förståelseformer antar. Fråga kulturpolitiker, fråga kulturindustrin, fråga kulturkonsumenterna. Svaren är desamma: Nå ut, nå fram, nå in – det är ju själva poängen!

Är det? Jag minns när jag som tonåring första gången läste T.S.

* *Krínō* (infinitiv – krínein) är grekiska för »kritisera«. Begreppet är centralt i det jag skrivit om poesi och kritik de senaste tjugo åren. Läs mer t.ex. i skriftserien »Ariel – Litterär kritik«; www.skriftserien.se

Eliots «Det öde landet». Dikten som helhet gjorde intryck, men det som framförallt drabbade mig och som jag därefter i minnet återkommer till lite likt fäna till saltstenen var mottot, hämtat från Petronius *Satyricon*. En liten anekdot som står liksom lösryckt och isolerat, hos Eliot förstås men också hos Petronius själv. Liksom från ingenstans berättar någon (vem är det egentligen?) att han träffat Sibyllan i Cumae som hängde i en »ampulla«, en flaska. Bara den bilden är djupt fascinerande, eller hur? Hur kom hon in? Var det hela hon eller kanske bara hennes ande han såg? Hade hon av ålder krympt till flaskstorlek (enligt myten avböjde hon ju odödlighet, och måste åldras i tusen år)? En hop ungar kring henne frågar skrämmande, inte på latin utan på grekiska: »Vad vill du Sibylla?« Och hon svarar: »Jag vill dö.«

- *ti théleis?*

- *apothanein thelō.*

Där tar anekdoten slut. Det är så tragiskt att jag bara vill gråta varje gång jag ur minnet läser det. Men varför?

När jag nu nästan femtio år senare tänker på varför Petronius anekdot så ofta, om inte dagligen så åtminstone ett par gånger i veckan, dykt upp i min skalle under alla år är det, tror jag, för att den allegoriskt reser frågan om verket och dess varför.

Alltsedan diktandet med rätt eller orätt, och ungefär vid den tid då jag första gången mötte »Det öde landet«, stod fram för mig som min kallelse har jag tänkt mig att dikter syftar till sanning och att

* Och – såg han henne alls? Kanske var flaskan inte av glas fast den kan ha varit det, utan av annat material och då kan han väl bara ha sett själva flaskan och – hört hennes röst där inifrån? Eller tittade skallen upp ur halsen?

det är denna syftning som styr skapandet. Det gör jag nog fortfarande, även om syftningen blir alltmer komplicerad i det att tidsegen, som jag brukar uttrycka det, klyver och klyver sig. Sanningen om vad? (Vem frågar?) Sanningen om vad dikten än tar sig an, vill jag svara. Den där tudelade rollfördelningen som anekdoten ger mellan oraklet och sibyllan ter sig därför signifikativ. I denna tudelning är nämligen gränsen, liksom i diktandet, såväl skillnad som plats, den plats där det ena förhandlingvis och praktiskt övergår i det andra. Sanningen och meddelandet av sanningen är (liksom i dikten) *var sitt och ett och samma*.

Jag gissar att det var aningen om detta som den gången träffade mitt tonåriga jag och att det är på den aningen jag likt fåna på sin saltsten måste slicka då och då för att påminna mig om arten av min kallelse: Meddelandet och det meddelade såväl består som består inte i detsamma. Och detta är sant fastän verket vid varje återvändande är annorlunda. Vad än »branschen« säger, vad än den samfällida hopen av ideologikritiker och alla de självsäkra marknads- och kulturekonomerna säger så låter sig själva Dikten inte objektifieras, reifieras, kommodifieras... paradoxalt nog eftersom så ideligen sker eller i alla fall uppges ske, när till exempel förlag förlägger, distribuerar och säljer diktsamlingar eller för all del när poesirookies publicerar sig på Instagram.

Det handlas med dikter som med vad som helst, ja visst. Men själva Dikten stannar i en fundamental och upprörande mening kvar vid sitt förkapitalistiska ursprung. Den förblir... ja, vadå? Gåva kanske, händelse, möjlighet... helt enkelt annorlunda och annan, var gång den uppmärksammas, var gång vi läser den på nytt. I denna mening är Dikten ahistorisk, ungefär som den urtida sjöguden Nereus, han som undflyr frågor genom att ständigt byta skepnad, tills man får fatt i honom, och håller fast. I gengäld talar han då alltid sant. Om distributionsfrågan självklart väcker obehag

i konstnären, kommer sanningsfrågan henom regelmässigt till hjälp.

Och om det är sanningen som ska fram, är dess framträdande knappast ett resultat av distribution. Eller?

I vår tid sker här närmast regelmässigt en sammanblandning. Den stora tilldragelsen i vår underliga era handlar inte om sanning utan om hur vi som menar oss företräda eller rent av äga den, ska nå ut, fram och in med det sanna. Sanningen som sådan – vilken vi för övrigt oftast antar föregår vår upptäckt av den, i beaktande av »Big Datas« överskådliga totalitet – är i allt väsentligt föremål för distributiva strategier formade av program, algoritmmakare, influerare, markandsekonomer, och den långa svansen av profitörer i deras följe.* Och om sanning faktiskt, för att tala med en av Nietzsches sarkasmer blott är »en armé av troper« finns bara sentimentala skäl att gråta över sibyllors dödslängtan. Konsten på det hela taget, kan då utan problem låta sig förstås och behandlas som en produktion bland andra av fetischer och underhållning. Ett samhälle som inte tillerkänner konsten något sanningsvärde, och det är väl i allt väsentligt ett sådant samhälle vi befolkar i vårt hörn av världen, har inga skäl att intressera sig för konst som sådan och därmed inte heller för dess gränser.

Men på ett sätt kan man väl säga att Sibyllan just *distribuerar* oraklets sanning, eller hur? Det gudomliga och eviga omformuleras i mänskligt och dödligt genom hennes väsen och kropp.

Oraklet som plats och institution är ett gränssnitt mellan hin och här, en plats där det andra och det samma (*alter* och *idem*)

* Jag kan till exempel inte veta om det jag här skriver om ämnet distribution faktiskt formuleras mycket mer träffande i någon av de många tiotusentals uppsatser, artiklar och böcker i ämnet vars titlar och i bästa fall sammanfattningar jag kan scanna, genom att söka i för mig tillgängliga databaser.

förhandlas. Att Sibyllan kan och kommer att dö är därvid av yttersta vikt. Hennes sanningsenlighet kommer sig av gränsbelägenheten, varken gudomlig eller mänsklig och både ock. En logik som hon delar med många av sin art, till exempel Jesus. Men varför *vill* hon dö?

Hade hon kanske en dålig dag när han, vem det nu var som Petronius berättar om, hälsade på? Hon led kanske som ökendjinnerna i *Tusen och en natt* av att vara instängd i en behållare? Eller kände hon sig utsatt och utställd inför barnhopen? Kanske förnam hon, lite på samma vis som Jesus eller Cassandra, att sanningen var ett straff när ändå nästan ingen förstod eller ville ha den? Och vad skulle hon förresten ens kunna önska sig annat än döden?

Nej, Sibyllans »jag vill dö« är inte obegripligt. Men varför väcker då scenen den här sorgen i mig? Kunde hon inte bara strunta i uppgiften? Knipa käft. Vägra delta. Stänga till, när apollonkraften pressade sig mot hennes svank, bakhuvud, vador och skulderblad? Ja, varför måste allting alltid ut och fram? Hon kunde ju som Melvilles Bartleby bara säga »I would prefer not to«, vända sig bort och låta bli.

I vår tid, vi skriver i detta nu sommaren 2022, tycks alla vilja bli författare. Det har varit pandemi under några år och folk har tvingats sysselsätta sig långa timmar hemmavid. Men det räcker inte som förklaring. Förlagen översvämmas av obeställda manus enligt samstämmiga källor. Redaktionerna hinner inte läsa, hanteringen beckar igen. Högarna växer, filernas skockas och trängs i svällande datormappar. Alla tycks vilja publicera en bok med pärmar och av papper. Men varför? – i en epok då författaren ömsom störtats, ömsom godmodigt stigit ned från all upphöjdhet och blivit en menig i mängden på den nutida slätt som breder ut sig mellan irl och online – det gränssnitt där, tack vare ny teknik och enligt nya skil-

jelinjer, relationen mellan proffs och amatörer hastigt omförhandlas, lite som gudar och människor i *Iliadens* tjugoförsta sång?

Möjligheterna att formulera, publicera och exponera sina erfarenheter, kunskaper och talanger har aldrig varit större än i vår tid. Cyberrymden står vidöppen. Envar kan idag »nå ut« och de sociala medierna rymmer också ett fascinerande överflöd av... främst kanske *biografi* – i meningen livsskrivande (av grek. *bios* »liv« och *grafō* »skriva«) förstådd som signerade uttryck med kort avstånd mellan infall och publicering. Böcker däremot är svåra att ställa samman, är kostsamma att framställa, kräver komplicerade system och förlopp för att läsaren först ska få nys om och därefter erhålla dem. Och likväl tycks alltså just pappersböcker locka mer än någonsin. Ja, längtan att vara författare till en egen bok är så stor och så het att en betydande kommers vuxit upp kring den. Så många olika företag erbjuder oss att mot betalning producera våra böcker att man kan undra om författarens viktigaste roll kanske håller på att bli kundens i litteraturens ekonomi. Det gäller inte bara de så kallade hybridförlagens affärsmodell. Allt fler traditionella förlag säljer sitt renommé och varumärke till författare som betalar för sig (inte säljan med av andra beviljade medel). Men, denna absurda hantering kan väl bara hålla i sig tills pappersbokens »aura« – för att använda Walter Benjamins uttryck – bleknat i solen och boken står fram i sin materiella nakenhet, skamligt skyld av ouppackade kartonger som staplats i mörka vindsförråd och källarkontor?

Finns alls en efterfrågan? Knappast. Och om den finns är den så vek att den sällan orkar bana sig fram till en match mot utbudet. Om alla författare som vill kan nå ut är det alltså betydligt svårare att nå fram i synnerhet med böcker. De allra flesta böckerna hittas aldrig av dem som skulle vilja läsa eller åtminstone ha läst dem, och som därför kunde förvärva och förvara dem på nattygsbord och i

bokhyllor.*

Ett annat sätt att uttrycka situationen är att läslusten pyser ut ur branschen och söker sig andra vägar, i detta nu till poddar, ljudböcker, låtar och TV-serier vilkas distribution sköts av behändiga och billiga strömningstjänster. Allt du vill njuta av för nån hundring eller två i månaden, billigare än 4 ggr t/r med tunnelbanan till biblioteket, som du ju dessutom tvingas betala för med skatten! Men samtidigt sker alltså det att skrivlusten pumpas in. Och därmed hålls branschtrycket uppe.

Från mitt (priviligierade) perspektiv ter det sig rätt deprimerande att så många ändå och inte sällan till kostnaden för typ fyra, fem eller ännu fler semestrar vill skriva och publicera egna böcker! Det verkar inte riktigt klokt.

För snart tjugo år sedan gav jag ut en pamflett, som drev tesen att författandet, och i synnerhet diktskrivandet, i det begynnande tjugohundratalet snarare lockade som ett sätt att leva sitt liv, än som ett sätt att uttrycka sig eller att skapa diktverk.** Anledningen till att så många sökte sig till skrivarkurser var, tänkte jag mig, att det literära och poetiska skrivandet erbjöd möjlighet att stå i en skapande relation till sig själv och sitt liv, en möjlighet som stod i kon-

* En stor andel av de böcker som inhandlas förblir olästa. Insikten om detta är en av bokhandlarens viktigaste kunskaper. Redan för femtio år sedan, i den mexikanska klassikern *Los demasitados libros* tog Gabriel Zaid upp olika innebörder av fenomenet. Jag har inte lyckats ta reda på om det är sant, men jag gissar att en ännu långt större del av boken idag gäller böcker som vi aldrig läser.

** »Det är för att jag har lärt mig av Homeros« – Poesi på 2000-talet, W&W, 2003. Erik Lindegren, den store och numera nästan bortglömde svenska fyrtiotalsspoeten, talade om författandets bevekelsegrunder som en kombination av vilja att uttrycka sig och vilja att meddela sig. Min tes är i boken att en helt annan vilja drev författarna, nämligen den att leva ett skrivande liv.

trast till den allt snävare repertoar av livsstrategier som det senkapitalistiska samhället erbjöd sina innvånare.

Det är väl inte omöjligt att läsa den överväldigande vågen av så kallad autofiktion under det nya millenniets första decennier i ljuset av denna tanke. Och på många vis öppnade också de tidiga sociala medierna, till exempel bloggoffentligheten på 00-talet, liksom fenomen som Lunarstorm och Skunk för en sådan litterär skapa-sig-själv-inför-andra-tillvaro.*

Utvecklingen av internet, i synnerhet den som drivs av de sociala medieföretagen har ju i grunden förändrat och förött alla sådana ambitioner och förhoppningar. Lusten till självframställning är förvisso den viktigaste valutan i de jättelika företagens ekonomier. Och kraften i den är svår att överskatta, men allt färre av oss är i gengäld okunniga om vad de kostar att ge uttryck för den lusten idag. De gigantiska sociala medieplattformarna har förvisso sin plats i våra liv vad gäller information, konsumtion och marknadsföring, där finns helt klart fortfarande en del pengar att tjäna, men ytterst få hoppas numera på en skapande potential där.

Möjligen gäller detsamma för hela tanken om litteraturen/konsten som livsform. I jämförelse med början av 00-talet lanseras i alla fall författarkonsten idag, såväl av försäljare som av medier, i långt mer instrumentella termer och författaren värderas i mycket högre grad utifrån sin ekonomiska och publika framgång än för tjugo år sedan. Fältet har kommersialiserat hårt och tanken på verket som artefakt, ett objekt vilket bör vinna så många och så engagerade mottagare som möjligt regerar litteraturbranschen. Men bland de marginaliserade litteraterna, författarna och de avancerade läsarna, de som framhårdar i konstens sanningsanspråk, har

* Se vidare boken *Bergensbrag-generationen* (red. Susanne Christensen), Tekstallianse, 2020. Och förstås Karl Palmås bidrag i föreliggande skrift.

jag ingen känsla av att kommersialismen tagit över som drivkraft. Deras skapande identifierar sig fortfarande hellre med sibyllor än med topplistor. Distribution innebär för dem något annat än att nå ut, fram och in. De kommersiellt grundade definitionerna av konstverk må ha ett kraftfullt grepp över såväl kulturindustrin som kulturpolitiken, men konstnärer försvarar sällan objektiva verkbegrepp.

Verket i verkan

En »dikt« vet de flesta ungefär vad det är: En vanligen strofiskt uppställd text, med ojämn högermarginal, alternativt något som själv kallar sig eller av andra kallas »dikt«. Definitionen funkar i de allra flesta situationer och sammanhang. Men för dem med en djupare böjelse för fenomenet, poeter eller verkliga poesiläsare till exempel, är det förstås inte så enkelt.

Som poet har man goda skäl att skilja mellan dikten som värv och som verk. Värvet kan lyckliga dagar vara en eller rent av flera dikter i ovan angiven mening. Helt enkelt något man åstadkommit. »Verk« däremot, är ett sedan antiken belastat filosofiskt begrepp, oupplösligt förbundet med sådant som »aktualitet« och »energi«.* Som värv är dikter för det mesta bokstäver och ord som organiserats på nåt diktartat vis. Som verk är dikten hjälplöst förbunden med sin verkan. Diktare knäpar ihop texter och konstnärer gör konst, men det är förstås inte det som är poängen, utan hur verken verkar.** I denna för konstnärerna helt avgörande betydelse är

* Grekiskans *energeia* »aktivitet«, »verkan« blir ett viktigt ord i den filosofiska vokabulären inte minst hos Aristoteles som bland annat använder det i betydelsen »aktualitet«. *Energeia* faller åter på ordet *érgon*, »verk«.

** Se vidare t.ex. inledning till min bok Alejandra Pizarnik, *Poetens verk*, Ariel, 2017.

konstverk alltid redan distribuerade. Precis som Sibyllan i sin flaska.

I det sammanhang som format sig kring företeelsen »performativ kritik« har vi länge försökt förstå och undersöka konstverk just utifrån deras verkan. Men intresset går långt utanför vår krets. Under det senaste decenniet har till exempel den Latourskt inspirerade postkritiken närmast sig ett liknande förhållningssätt till konstverket.*

Den danska litteraturvetaren Anne-Marie Mais bok *Litteraturland – En GPS* (Hans Reitzels Forlag, 2022) ger ett vackert exempel på hur ett sådant verkbegrepp kan formuleras som utgångspunkt för litteraturhistorieskrivning. Mai behandlar de litterära verken som »aktive deltagere i mange slags relationer snarere end som objekter, der er lukket om sig selv. Som læsere står vi ikke over for eller uden for værket – det er ikke nogen kløft mellem tekst og kontekst; de vikler sig ind i hinanden i et værk-NRT (virkende net). Som læsere befinder vi oss sammen med værket og værkerne i relationer, der forgrener sig i utallige retninger.«** Att verken själva, i likhet med andra i nätverket förbundna ting, fenomen, dis-

* Mycket annat i postkritiken, som exempelvis själva idén om det »postkritiska« har jag dock svårt för. Om synen på verket, på föremålet, är tänkvärt, är å andra sidan synen på kritik som konst- och kunskapsform alldeles för begränsad. Postkritikerna har kanske rätt i att kritikens tradition, sådan den förvaltats sedan upplysning, har förlorat kraft och auktoritet. Men det finns andra kritiska traditioner, till exempel de som förvaltas inte av filosofin och den akademiska forskningen utan av konsten och konstnärerna, traditioner som jag tror fortfarande har stor potential att infria kritikens grundläggande löfte om avgörande, om förändring och till och med om förbättring.

** Resonemanget bygger på Bruno Latours s.k. Aktör-nätverksteori. Google »Latour ANT«.

kurser och personer, är aktörer och agerar i verkblivandet är grundläggande för perspektivet.

Anne-Marie Mais bok presenterar ett antal elaborerade listor över den samtida danska litteraturen som situeras i en läserfarenhet och biografi, en ofta tillfällig litterär kontext av andra böcker, händelser och sakförhållanden vilka alltså alla med- och motverkar till hur verken verkar i denna samtidslitteraturhistoria. Boken gör en pedagogisk om också försiktig ansats till att ta sig an litteraturen i och genom dess verkan, även om hon förstås hade kunnat följa andra lika giltiga och möjligen mer extrema förgreningar och »retningar« än hon faktiskt gör.

Det finns många goda argument för ett sådant verkbegrepp, estetiska liksom ontologiska, men det mest övertygande är kanske det enkla faktum att det mycket bättre överensstämmer med vår vardagliga erfarenhet och vårt faktiska umgänge med konst än det objektiva verkbegrepp som ligger till grund för de förhärskande ordningarna för distribution i vår tid, de legala och kommersiella verkbegreppen.*

I vår vardag skiljer vi inte i första hand på konstverk utifrån objektiva kriterier. Vi skiljer mellan dem utifrån användning och uppmärksamhetsform. Att lyssna på en Beethovensonat i lurar på pendeln efter jobbet eller kanske för att kunna somna om i varg-timmen och att lyssna på »samma« sonat framförd live, uppklädd och förväntansfull på ett konserthus är uppmärksamhetsformer som endast hänger samman i kraft av sonatens signatur, till exempel Beethoven, Ludwig van: Piano sonata nr. 14, Op. 27. Utifrån Mais perspektiv rör det sig om olika verk som blott äger det gemen-

* Jag tänker främst på de som ligger till grund för upphovs- och immaterialrätten, liksom för handeln med litteratur och annan konst.

samt att de sorterar under samma beteckning i diverse olika arkiv och minnen.

Om hon och de andra Latourska postkritikerna har rätt, och det tror jag att de har, i det att det objektiva verkbegreppet mest står i vägen för ett levande och nutida förhållande till litteraturen och konsten, då måste vi fråga oss vad detta verk i verkan reser för krav på de ordningar och infrastrukturer vi har tillgång till för att distribuera konst, tänkande och litteratur idag.

När jag nyss googlade »Beethoven Moonlight sonata« fick jag 503 000 träffar. Och då jag slår på samma fras på Spotify får jag upp ett oöverskådligt utbud av inspelningar, poddar, listor och avsnitt. De möjligheter jag har att aktualisera olika verk under denna signatur kan förstås ses i termer av kunskap om ett objekt – alla dessa tolkningar lägger säkert något till kunskapen om Beethovens opus 27. Men är det inte en chimär? För inte så länge sedan nåddes jag av uppgiften att det publiceras i snitt en avhandling per dag om Franz Kafka i världen. Sant eller inte, bara en AI kan läsa igenom eller ens orientera sig i Kafkaforskningen, liksom i den kunskap internet erbjuder om Månskenssonaten. Vi dödliga människor står dock inför mångfalden som blott abstrakta möjligheter. Vi kan förundras. Men i realiteten måste vi ta oss an något eller några av alla versioner och aktualiseringar som erbjuds, och då alltid utifrån vårt begränsade, kroppsligt och biografiskt situerade perspektiv.

*Begreppet »uppmärksamhet« och dess giltighet
för att tänka distribution*

Varför skulle vi inte som den nu framlidne poeten Adam Zagajewski föreslår lovsjunga mångfalden, det faktum att våra korta liv bara kommer att kunna röra vid en ynkelig bråkdel av de oändliga möj-

ligheter födelsen gav oss? Ta ett litet steg åt sidan bara, eller vrid en aning på skallen och – vips! – kommer ditt liv att ta en annorlunda bana, en bana som lämnar tusen och åter tusen banor oprövade. Ja visst, varför inte trycka läpparna mot sibyllans flaska och viska – du måste kanske dö, men du måste inte vilja det. Skaka på skallen och svara igen!

Som fenomen är uppmärksamhet något vi delar med alla (högre?) livsformer. Jag vet inte om växter lystrar, kanske till ljuset. Men jag minns att jag och min storasyster när vi var små flitigt diskuterade om de bohuslänska maneterna kunde hålla koll på oss. Öronmaneter kunde det avgjort, de hade ju öron. Och brännmaneterna? – ja, det var ju tydligt att de låg och lurade på oss, varför skulle de annars alltid bara dyka upp ur ingenstans, lite som Evert Taubes obetalbara haj: »i havet, i stilla havet står hajen på språng«. Numera är jag inte lika säker. Men, själva sinnebilden för uppmärksamhet är kanske ändå ett djur som plötsligt varnar fara, huvudet höjt, alla sinnen vidöppna, kroppen spänd till flykt, kamp, lek eller möjligen sex.

För mig är begreppet uppmärksamhet centralt och jag har skrivit om det i många böcker ägnade såväl poesi som kritik. En av mina utgångspunkter har varit Ortega y Gassets filosofi, där »attention« som det ju heter på latinska språk är en huvudsak.

I en av sina mest berömda texter, som tar jakten och jägaren till utgångspunkt, gör Ortega en helt grundläggande iakttagelse, nämligen den självklara att en jägare, en målare och en lantarbetare lägger märke till olika saker om de ställs inför samma vy. Man skulle kanske kunna säga att de tre formar sin uppmärksamhet på olika vis och därför iakttar olika landskap. Här blottas alltså en paradox. Uppmärksamheten uppmärksammar just det den söker.

Jägaren iakttar därför landskapet sådant som det ter sig i avse-

ende på jakt. Djuret, som stannar upp i sin rörelse, är uppmärksam på just den förväntade faran. Det här draget i uppmärksammandet gör att den socialt och relationellt sett lämpar sig för allehanda trix och bedrägerier, dribblingar och överraskningar. Just därför att den beror av sitt föremål är uppmärksamheten tacksam att bedra.

Men det där med föremålet är mer komplext. Förelagda landskap är en sak. Men relationen mellan uppmärksamhet och uppmärksammat blir långt mer komplicerat att tänka när jägaren ger sig in i skogen, visar Ortega. Skogen är ju överfull av tecken och spår, här och där och överallt, ingenting i den är egentligen utan potentiell innebörd. Vad som växer var, hur barr och blad lutar, hur fåglarna sjunger eller inte sjunger, hur vind och kroppar låter när de rör sig genom bladverk och snår. Hur det luktar. Hur spillning känns, på vilket sätt marken är fuktig eller torr. Jägaren är omgiven av innebörd. Och hens uppmärksamhet är också betingad av att hen själv är uppmärksam. Hen måste förstå, interpretera, hur skogen ser, luktar, hör, känner henom där hen rör sig genom landskapet. I så mening är jägarens uppmärksamhet självreflexiv och oscillerande vad gäller till exempel föremål och perspektiv.

Den här bilden av jägarens belägenhet i skogen är förstås tacksam att läsa allegoriskt. För egen del har jag ofta använt den för att illustrera hur konstnärer är, utövar och odlar det kritiska, alltså det jag med grekiskans verb för »kritisera« talar om som *krínō*.

Eftersom kritik i denna mening vid sidan av att avgöra, väsentligen handlar om att odla, öva, förändra och förfina just förmågan att uppmärksamma, delar kritiken det beroende av föremålet som Ortega uppdragar. Förstådd som konst- och kunskapsform är det kritikens svaga punkt. När kritikern väl har ett föremål kan hen utöva sitt *krínō*. Men hen kan så att säga inte tänka lite hipp som hipp, i största allmänhet. Utan föremål är kritikerna som Sapphos duvor:

»deras hjärtan har kallnat, vingarna hänger«

Attentio, uppmärksamhet, bygger på det kognitivt mäktiga latinska verbet *tendere* – som beskriver sträckning/riktning i åtskilliga olika meningar och som kan kombineras med alla tänkbara prefix, till exempel »intention«, »retention«, »protention«, »transtension«, »detention« och alltså ad-tention.* Också när uppmärksammandet gäller uppmärksamheten, vilket det förstås gör för jägaren i skogen liksom för konstnären i arbetet, så ligger det ständigt ett bortom, utom och icke till grund för kritiken, ett negativt och okänt – Freud skulle kalla det omedvetet – som gäller just föremålets härkomst. Om föremålet är inskrivet i en sträckning mot, ett varthän, så saknar det i gengäld alltid ett vadan. I så mening äger kritiken ingen annan grund än – möjligen – avsaknad av grund. Kritik kan alltid med rätta skällas för att vara grundlös.

Uppmärksamhet riktar sig. Ja. Men själva formen på uppmärksamheten kan å andra sidan vara av ytterst olika slag. Den kan vara flyktig och snabb liksom utdragen och noggrann. Uppmärksamheten kan ta formen av process eller tillstånd. Formellt är den fascinerande tänjbar, rent av amorf. Det finns snabb och slarvig och närsynt och ytlig och noggrann och koncentrerad och flyktig och stinn och all möjlig annan uppmärksamhet. Den har riktning, alltid. Men i övrigt kan den forma sig lite hur som helst. Denna omständighet spelar roll för frågan om distribution.

Hur vi ekonomiserar uppmärksamheten är en avgörande faktor i våra liv. Som fallen Kafka och Beethoven visar ter sig i vår digitala era informationstillgången som regel övermäktig och kvävande. Vi känner ständigt att vi måste värja den begränsade uppmärksam-

* För en mer ingående diskussion av latinet *attentio* se min bok *Läsningen föregår skriften*, Ariel litterär kritik [1].

hetsresurs våra korta liv förlänat oss, trots att vi kan ta hjälp av allhandla sorterande tekniker. Om verket blir konstverk blott genom att vi ger eller tillåter det en verkan hjälper det oss föga att vi består titel på och kanske rent av sammanfattningar av alla digitaliserade texter av och om Kafka.

Inför denna självklara insikt kan man förvånas lite av att nästan alla digitala försök att underlätta distributionen av litteratur och konst i vår tid går ut på just det vi för allt i världen värjer oss mot, att ge oss ytterligare möjligheter.

När de stora grekiska dramerna framfördes på 400-t f.v.t. kunde författarna tala direkt till medborgarna och bland dem till makthavarna som vanligen fanns bland de upp till 15 000 åskådarna på teatern. Det kan tyckas åtråvärt i en tid som vår då konsten nästan alltid når publiken remedierad och då publiken dessutom sällan nås på samma plats vid samma tillfälle. Men som redan Pindaros är klar över, liksom den mindre högfärdige Aristoteles, ser och hör och förstår publiken ändå inte samma föreställning. Den djupare innebörden är förbehållen dem som vet att sträcka sin uppmärksamhet mot de djupare och högre föremålen, de som alla andra inte ens lägger märke till.* Tanken är stark under hela antiken, ja ända fram till modern tid. Blott de som fattar fattar. Den gäller inte minst för Pythiors och Sibyllors distribution. Sanning och vishet är för »the happy few«, de som begåvats med eller övat sig i konsten att uppmärksamma. Resten ser och gläds och klappar åt den vackra vyn, de lustiga turerna och det festliga i att sörja och fröjdas tillsammans.

* Se Pindaros andra Olympiska ode och min kommentar till det i min lilla skrift *Poesi/Filosofi/Filosofi/Poesi*, »lilla serien; 68«, Lyrikvännen, 2021. Se även Aristoteles *Om diktkonsten* 1451b23-6.

Tanken på »the happy few« och särskilt »visa« eliter låter sig inte uttryckas i just sådana termer idag, även om den är nog så verksam också i Norden på 2020-talet.

Affekternas roll i den aktuella upmärksamhetsekonomin

I sin bok *Rabia - Afectos, violencia, inmunidad* (Herder, Barcelona, 2021) tänker den colombianska filosofen Laura Quintana över raseriet som politisk kraft i vår tid och i synnerhet i hennes hemland. Hon ansluter sig på så vis till den starka rörelse inom den samtida filosofin som tar sig an känslorna och kroppen. Begreppet och fenomenet affekt ska dock skiljas från känsla. Den amerikanske antropologen William Mazzarella, som är en viktig utgångspunkt för Quintanas bok, menar att affekten skiljer sig från känslan i det att den väsentligen inte är psykologisk utan pekar hän »mot en terräng som är presubjektiv, utan att vara presocial« samt att affekter »såväl är kroppsliga [embodied] som impersonella«.* Affekten låter oss därmed tänka det individuella i till exempel ekonomiska och politiska termer utan att behöva blanda in det personliga och moraliska. Här öppnar sig förstås en hel rad faror, inte minst möjligheten till en ändlös teoretisering. Och Quintanas bok är också nästan löjligt befriad från konkreta exempel som kunde illustrera hennes tankar. En typ av »vanlig människa« hon återkommer till är dock (surprise, surprise!) taxichauffören. För att illustrera sina tankar om hur det affektiva verkar berättar hon bland annat om ett möte med en chaufför som inledde ett initierat och empatiskt samtal om våldet mot socialarbetare, men som när ett affektladdat ämne kom

* » Affect: What is it good for?« i *Enchantments of Modernity – Empire, Nation, Globalization* (red. Saurabh Dube), Routledge, 2011.

på tal genast övergick i uttryck för ressentimentalt raseri. Hon analyserar sedan i boken hur vissa ämnen, uttryck och teman skapar en immunitet mot perspektiv, tankar och åsikter som skulle kunna lösa upp den affektiva positionen.* Taxichauffören släpper genast den reflekterande och inkännande diskurs det tidigare samtalet utvecklade, och stöter aggressivt bort alla invändningar. Detta slags affektiva immunitet präglar stora delar av de sociala spelen och samtalen i vår tid. Den har i själva verket till stor del ersatt det som vi förut kallade »offentligheten«, det slags kommunikativa meningsutbyte i samhället som Jürgen Habermas och Hannah Arendt bland andra beskrivit. Orsaken ser Quintana inte som en del andra i den ansträngda uppmärksamhetsekonomin som tvingar oss att rationalisera hanteringen av information i enlighet med »bias« och bubblor. Hon skriver istället: »problemet är inte att vi nås av för mycket information, stimuli och varor, problemet gäller hur allt detta produceras, hur det delas, i vilket slags distribution det fungerar«.**

Distributionen som sådan, av uttryck, åsikter, kunskaper, erfarenheter också av konst formas i vår era affektivt. Det gäller som ofta påpekas de sociala medierna. Men det gäller också vardagliga samtal människor emellan. Quintanas tänkvärda perspektiv går ut på att filosofiskt differentiera affekterna. Raseriet, som är föremålet för hennes bok, kan till exempel vara av distinkt olika slag. Det ressentimentala raseriet, som det taxichauffören plötsligt gav uttryck för i hennes exempel, kan ställas mot det »värdiga raseri« [rabia digna] som vissa politiska rörelser odlar. I båda fallen handlar det om raseri och raseri krävs för att förändra orättvisa samhällen, men

* Begreppet immunitet använder hon i meningen ett omedelbart försvar mot det främmande.

** »Capitalismo y inmunidad«, *Revista de Filosofía moral y política* Nr 65, julio-diciembre, Bogotá, 2021.

de skiljer sig åt såväl i orsak som verkan. Endast en sådan differentiering kan, menar hon, föra oss ut ur de förödande dikotomiska mönster, ofta omtalade i termer av »polarisering«, som allt starkare behärskar den mediala och akademiska diskursen om den politiska, estetiska, och etiska samtiden.

Kvantitet och kvalitet

Digitaliseringen och internet är ännu unga fenomen. Det är viktigt att påminna sig. Kring dem har det ännu inte utbildats stabila beteenden och sega strukturer. Vi är fortfarande ombytliga och mutbara i hur vi betar oss online. Möjligen kan man ana att den uppmärksamhetskris som präglat tillvaron under några decennier långsamt viker. Länge har det förutspåtts att vi ska vinna ett mognare och mer nyanserat sätt att hushålla med vår begränsade uppmärksamhet. Likväl tycks det fortfarande vara lönsamt att växla in kvalitet mot kvantitet när det gäller att sälja och distribuera varor och tjänster online. För konsten, vilken alltså beror av förmåga att uppmärksamma (*krinō*), är utvecklingen vanligen destruktiv. De ledande strömningstjänsterna ger ofta anförda exempel.

Det är lätt att förstå varför musiklyssnandet flyttar till Spotify när man för summan av en CD i månaden kan välja att lyssna på i stort sett allt. Uppgivna musiker påpekar dock att ljudfilerna på Spotify är till den grad komprimerade att det vi lyssnar till ligger så orimligt långt ifrån det som spelades in att den konststart de utövar över huvud taget inte existerar på plattformen.

På samma sätt begripligt är det att många väljer att lyssna på litterära verk via strömningstjänster framför att läsa dem. För kostnaden av en bok i månaden får man sjuhundratusen titlar att välja bland. Men inspelning och redigering av inläsningarna är ofta så

slarvigt utförda att lyssnare tvingas distrahera sig med annat under lyssningen.*

Fenomenet kan också iakttagas i skriven text, i böcker såväl som i tidningar och tidskrifter, där skriv- och korrekturfel är absurt vanliga. Orsakerna är förstås flera, men de bottnar alla i ett uppmärksamhetsekonomiskt förhållande, nämligen det att alltmer ansvar flyttar från producenten och distributören till konsumenten, eller om man så vill från produkten till konsumtionen. Eftersom det vi köper är så billigt förväntas vi kompensera dess bristande kvalitet. Vi rättar närmast automatiskt meningsbyggnad, iakttar och parerar bortklippta andningspauser och fyller ut musiken i de frekvenser som filformatet inte medger.** Fenomenet understryker tendensen att betona uppmärksamhetsform framför objekt i konstverkets verkblivande. Det imaginära verket kompenserar för ofullkomligheterna i det objektiva.

De redan döda och de ännu ofödda

I ett halvsekel, ännu längre, har huvudlinjen i såväl den akademiska som den fria litteratur- och konstkritiken ryckt slöjan av alla idéer om det rena konstverket och påvisat att, och hur, verk alltid redan i sin tillkomst är situerade; medialt, historiskt, socialt, tekniskt, ideologiskt, etcetera. Konsensus råder om att det konstnärliga skapandets ort inte är granne med kaos och att konstnären inte drar sitt verv varken ur det gudomliga eller ur intet.

* Se Kritiklabbs projekt *Den lyssnande kritiken*: <https://denlyssnandekritiken.se>

** Ordet kvalitet ska här inte förstås som abstrakt värdeord, utan i hästhandlar-mening som materiellt faktum. Överflyttningen syns också i andra delar av samhället, som i kommunikationen med myndigheter och företag till exempel.

Otaliga praktiker har utvecklats inom konsterna för att gentemot denna insikt hävda konstens särskildhet. Ett vanligt hävdande, som har uråldriga anor, kan sägas vara en distributiv strategi. Den att konstverket i sin tillblivelse väsentligen adresserar de redan döda och de ännu ofödda.

Verkets sträckning bakåt och framåt i kronologisk mening, det som i mediefilosofiska sammanhang ibland omtalas som retention och protention, dras i vår epok med vissa buggar. Den största handlar förstås om att framtiden som sådan ter sig osäker, rent av reglad, av katastrofer och undergångar.* Men också det förflutna hackar, inte bara för att arkiven kämpar med att översätta sig till ettor och nol-lor och för att så många arkiv redan är remedierade så att varje ansats att komma i kontakt med det förflutnas materialiteter på ett eller annat sätt måste ta vägen över mediarkeologiska ställningstaganden. Evigheten, detta åtråvärda modus av möjlighet som konstnärer i alla tider syftat till, tycks inte längre tillgänglig för konstnären i skapandet. Istället gör vi anspråk på särskilda konstnärliga sätt att adressera samtiden. En del av dem är distributiva.

Den nordamerikanske litteraturvetaren Nicholas Hengen Fox lanserade för ett knappt decennium sedan begreppet »kronokanon« för att beskriva hur dikter kan vinna politisk verkan i samtiden genom delning inom vad han omväxlande kallar motoffentlighet [counterpublic] och community.** Hans huvudsakliga föremål är den litterära aktivismen i USA efter dåden den 11 september. Villkoren för distribution då var andra än nu, tjugo år senare. Och teorin tycks mig också tillhöra svansen på den distributiva opti-

* Se Viktor Anderssons essä i denna skrift.

** Han definierar begreppet som »a set of texts circulating in an array of public spheres in response to an extraliterary need«. Se *American Literature*, volym 87, nr 1, tidskr. Duke University Press, 2015.

mism som internet väckte under digitaliseringens första fas eftersom de behandlar nätet som en neutral infrastruktur, ett verktyg för social interaktion.*

Så naiv är ingen numera. Förhoppningen på gruppen, community och dess aktivism i gränslanden irl/online har dock haft, och har nog fortfarande, ett starkt inflytande på samtida poesi, ja på konsten i stort. Önskan om politisk verkan har hur som helst varit och är väl ännu stark bland de många poeter och konstnärer som känner sig övergivna av evigheten.

Självfallet är också denna hållning historiskt situerad. I dess tradition ingår till exempel kulturradikalismen, men sambandet är diskontinuerligt eftersom kulturradikalism beror av en obsolet uppmärksamhetsekonomi, där konstnärer i Zolas och Brechts efterföljd kunde använda de gamla massmedierna till ett slags medierade tribuner och Dionysosteatrar som det idag inte finns några motsvarigheter till. Mellan kulturradikalismens hero, »den intellektuelle«, och »aktivisten«, kronokanonens dito, står teknikhistorien som en spegelvägg. Aktivismen är, eller har åtminstone så här långt under 2000-talet varit förbunden med internet, dess olika sociala medier och forum, och är därför underställd den affektiva logik som Laura Quintana analyserar i sin bok. Det finns förstås undantag och aktivistisk konst vilar numera som regel på mediekritiska överväganden. Men i likhet med alla andra aktörer måste också aktivister förhålla sig till sociala mediers makt över information, kommunikation, kroppar och sinnen i våra samhällen.** Rätt

* Jag brukar räkna med att den första fasen tog slut 2008 då såväl iPhone:n som Facebook slog igenom.

** Insikten om de sociala mediernas roll i villkoren för konstverkens verkan, är idag allmän. Men den är inte så gammal. Evelina Stenbecks mycket läsvärda doktorsavhandling *Poesi som politik* (Ellerströms 2017) som behandlar Johannes Anyurus och Athena Farrokhzads aktivistiska poetiker lanserar begreppet »affek-

många förespråkar också olika slags retrogardistiska strategier: Dra ut propparna! Lägg ned och börja om! Självser jag dock inget som talar för att det skulle lända till framgång.*

Döden och de eviga

Makedoniern Stobeus (500-t e.v.t.) återger en anekdot om Solon (630–560 f.v.t), den atenske statsmannen, berömd som en av Greklands »sju vise«. Jag har känt till anekdoten i decennier och flera gånger skrivit om den och ändå vet jag inte hur den ska tolkas. Den går så här: Under ett party hör Solon sin brorson framföra en dikt av en den samtida poeten Sapfo. Han ber ynglingen att genast lära honom dikten. Någon frågar varför han är så angelägen. Solon svarar »*ína mathōn auto apothánō*«. Frasen är inte helt enkel. Ord för ord lyder den ungefär: Så att (*ína*) när jag lärt (*mathōn*) den (*auto*) jag må dö (*apothánō*).** En omedelbar tolkning av svaret skulle kunna vara »så att jag kan dikten innan jag dör«. Men så enkla utsagor traderas knappast anekdotiskt i tusentals år. En mer elaborerad tolkning uppstår om man länkar frasen till Solons kanske mest berömda visdom, den som gäller frågan om hur ett lyckligt eller lyckosamt liv står i relation till det faktum att vi är dödliga.

tiv verkanskraft« men saknar helt analys av de sociala mediernas roll i aktivismen. Den analysen skulle inte kunna förbigås idag, bara fem år senare.

* »Retrogardister« har på Kritiklabbet blivit ett begrepp för de många personer som vänder sig till oss med idéer om strategisk återgång till analoga beteenden och förhållanden.

** Verbformerna i meningen är aorist och »att dö« är därtill konjunktiv. Filologen Nils Haga föreslog mig följande grammatiskt betonade tolkning »för att jag må dö havande lär mig den«. Tack också till Vasilis Papageorgiou för diskussioner kring frasens möjliga översättning.

Den viktigaste källan för denna visdom är Herodotos (484-425 f.v.t) som berättar den underbara historien om Solons och den omåttligt rike och larviga lydiske kung Kroisos möte. Den senare förevisar stroppigt sina enorma rikedomar och frågar sedan fiket vem av alla människor han mött Solon håller för lyckligast. Svaret – vars sanningsenlighet Kroisos långt senare grymt får erfara när komedin blir tragedi – går ut på att lyckan växlar och att avgörandet om huruvida någon levt ett lyckligt liv därför måste anstå tills efter hen dött.*

Läst i ljuset av Herodotos berättelse fattar Solon när han hör Sapphos dikt att han måste lära sig den, om han vill ha levt ett lyckligt liv när han ska dö. Det är en tänkvärd insikt, som jag tror än idag är ett mycket vanligare incitament till att ta sig an konstverk som läsare, betraktare, lyssnare än man kanske först tror. Konstverket aktualiserar Solons till-döden-varo för att tala med Heidegger och hans replik bör då snarare tolkas: »så att jag kan dö som en som kan dikten«. Men också den tolkningen känns för enkel. Man skulle därför kunna pröva att utläsa svaret: för att kunna dö, måste jag lära dikten. Men vad slags död är det i så fall Solon talar om?

Poesin och konstens thanatografiska aspekt, det faktum att författarsignaturer – som till exempel signaturerna Solon, Sappho eller Magnus William-Olsson – i bästa fall överlever författarkropparna som en gång lystrade till samma namn, beror förstås av möjligheten till ett efterliv. Att som konstnär adressera de ännu ofödda innebär att hoppas på ett sådant, liksom det att adressera de redan döda förlämnar dem ett. Detta är väl den distributiva aspekten av anekdo-

* Passagen spelar med en rad olika grekiska ord för lycka, lyckosamhet, tur, etc som *eudaimon*, *olbios* och *eutuxēō*. För en intressant genomgång av lycka i klassisk grekisk litteratur, se den norska tidskriften *Symbolae Osloenses*, volym 85, nr 1/2011 som även rymmer en artikel om lyckan hos Herodotos med utgångspunkt i den aktuella passagen.

ten om Solon och Sappfordikten. Att lära sig dikten av nån som lärt sig den är en distributiv akt. Att dessutom formulera en så vass »blurb« hjälper naturligtvis också poetens rykte och fortlevnad. Tolkningen skulle då kunna bli: Jag måste lära den för att kunna ge den vidare eftersom en dikt som så starkt inverkar på mig inte får glömmas. Ädelt. Men utsagan är ju också själv signerad, en litteraturkritisk eller kanske litteraturfilosofisk text som bär Solons signatur. Den död som dikten ger tillträde till är kanske just en thanatografisk död, en död som ger signaturen efterliv.* Det är ju också den mest uppenbara poängen i Solons visdom sådan den meddelas kung Kroisos: Lev ditt liv i ljuset av ditt kommande eftermäle.

Verkets thanatografiska protention upprätthålls av en ordning som man kanske kunde kalla »evigheten«, den som på grekiska skrivs *Aiōn*. Jag ska återkomma till den. Men tanken om konstnärskapet som ett sätt att leva sitt liv så att man dör in i evigheten förefaller som sagt på en gång ovanligt tillgänglig och omöjlig i vår era. Tillgänglig därför att allt fler, ja alla med tillgång till nån sorts dator kan ägna sig åt thanatografiskt livsskrivande av olika slag. Men otillgänglig därför att teknologin som gör det möjligt – den som i anekdoten om Solon handlar om muntlig och indirekt skriftlig tradering – idag handlar om Big Data. Att adressera de ännu ofödda innebär alltid numera att adressera Maskinen, AI:n, eller vad vi nu ska kalla det som primärt läser och sorterar inte bara framtidens utan allt större delar av nutidens texter och uttryck åt oss. Att därtill våra föreställningar om framtiden, såväl de fantasin reser som de vilka naturvetenskapen består oss med, ter sig alltmer entydigt

* Namnet som sådant är arbiträrt. Också konstverk av anonyma upphovspersoner/grupper är signerade i så motto att alla konstverk i någon mening betecknar sitt tillkomst. Och upphovet är alltid, utan undantag, ett föremål för tolkningen.

katastrofala komplicerar sådana tilltal ännu mer. Om de ofödda alls kommer att födas kan vi knappast vänta oss annat ett långfinger från deras håll.*

Möjlighet och akt

En av digitaliseringens många förtjänster är att den uppdragar tillvarons mångfald som möjlighet. Genom våra datorer får vi ideligen förslag på till exempel böcker vi skulle kunna läsa. Sådana böcker vi skulle vilja ha läst kan vi dessutom nästan alltid tillägna oss sammanfattningar av, utdrag och citat ur online. Denna förtrogenhet med litteraturen-i-möjlighet är betydelsefull för hur vi numera har litteraturen i våra liv. Vad innebär det egentligen att ha läst en bok? Det mesta glömmes man ju ändå bort och även böcker man inte läst på annat vis än som möjlighet kan man ju tack vare internets resurser föra ingående samtal om.

Här står en subtil strid i samtidens förhållande till litteratur. Ontologiskt skulle positionerna kunna beskrivas: Det samma i olika varianter v/s olika varianter av det samma. Den förra positio-

* Axel Anderssons bok i denna skriftserie, *Absolut farmakon*, Ariel litterär kritik [12] kan sägas handla om evigheten. Också naturvetenskapen och tekniken räknar med evighet, visar han. Inte minst i hanteringen av kärnavfall. Boken är också tydlig med att konstnärer i vår tid, fastän de säger att de inte tror på framtiden, förhåller sig till evigheten. Han skriver: »Kärnavfallet tvingar oss till att bygga med tanke på evigheten och skriva och tala som om evigheten skulle kunna existera. Framtidsarbetet är till hög grad något som hör till konsten i vid mening, där litteraturen och poesin (om vi envisas med denna uppdelning) hör hemma. Samtidens kriser bönar samfällt om fiktionens intervention. /.../ Konsten är central eftersom den kan spekulera om det som inte existerar på ett sätt som få andra kunskapsstraditioner är förmögna till. Den veritabla flod av undergångsskildringar och postdystopisk litteratur som publicerats de senare åren bär vittne om detta.«

nen prioriterar objektet och pekar hän mot oändlighet och möjlighet, den senare prioriterar varianten och pekar hän mot evighet och verkan.

Annat och mer, eller oöverskådligt helt

Den tyska filosofen Markus Gabriel har lanserat en filosofisk riktning han kallar Nyrealism. Dess grund är ontologisk relativism och epistemologisk pluralism. Gabriel underkänner idén att världen eller verkligheten eller vad vi nu vill kalla det är ett helt, vilket öppnar för att det finns hur många verkligheter eller världar som helst.*

Mitt filosofiska intresse är för begränsat för att kunna bedöma Gabriels tänkande i dess fulla vidd, men denna grundläggande aspekt av det har intresserat mig eftersom den har bäring på en poetologisk omständighet jag varit upptagen av under flera år. Nämligen den att språk för poesin, eller kanske för den poetiska erfarenheten, till skillnad från för språkfilosofin (åtminstone den lilla del av den jag vet något om) inte är ett oöverskådligt helt utan ett alltid annat och mer. Språket finns inte, ett faktum som öppnar poesin för språk.

Markus Gabriels filosofi ger grund för en kritik av såväl naturvetenskapens kunskapsteoretiska hegemoni som av teknikens och inte minst digitaliseringens effekter i vår tid och våra samhällen.

* Verkligheternas verklighet avgörs alltså inte i förhållande till en överordnad verklighet utan inom det Markus Gabriel kallar deras respektive »meningsfält«. Markus Gabriel (f. 1980), innehar sedan år 2009 en professor i Bonn och verkar vid en lång rad europeiska och amerikanska universitet. Han är en ytterst produktiv filosof, såväl vad gäller fackfilosofi som mer populära filosofiska framställningar. På svenska finns en bok, *Varför världen inte finns*, övers. Jim Jakobsson, Norstedts 2015.

Men den ger också konsten en radikal autonomi. I boken *The power of art* (Polity Press, 2020, först publicerad på franska under titeln *Le Pouvoir de l'art*, Edition Saint-Simon, 2018) argumenterar han för konstverkets radikala autonomi. Gabriel avvisar alla idéer om att institutionen definierar konst (Duchamps pissoar blir konst genom att ställas ut på museum) eller att konstverk beror av begrepp (konst blir konst i kraft av nån diskurs), liksom tanken att konstverken uppstår i betraktarens blick. Konstverk är, menar Gabriel, komponerade tankar och idéer som inbegriper interpretationen av dem. I så mening är varje konstverk absolut autonomt och individuellt. I enlighet med denna radikala konstsyn kan han också avvisa hela den teknikupptagna konstdiskussionen om original och kopia som initierades av Walter Benjamin i hans berömda essä »Konstverket i reproduktionsåldern«.» »Modern teknologi«, skriver Markus Gabriel i boken, »utövar inget som helst hot mot konstens essens.«

Denna konstsyn, som jag själv sympatiserar med, avvisar dock skarpt betoningen av det jag ovan kallar »litteraturen-i-möjlighet«.» En sammanfattning av Marcel Prousts *På spaning* kan nog vara ett konstverk, men det är ett annat, ja ett väsensskilt konstverk än själva romanen.

Distribution av vad?

För några dagar sedan mötte jag en poetkollega på stan. På hennes fråga berättade jag vad jag skrev på. »Distribution!?!« Hennes ansik-

* I svensk övers. av Carl-Henning Wijkmark, första gången publicerad i *Bild och dialektik*, Cavefors, 1969.

** I själva verket tycks mig Markus Gabriels Nyrealism ge en filosofiskt understöd till mycket av det jag skrivit om konst, poesi och kritik de senaste tre decennierna.

tet rynkades och kroppen spändes som gjorde hon sig beredd på att slåss. Vis av erfarenheten försökte jag snabbt byta ämne, men hon ville bita i det sura äpplet. En ny bok var på väg och detta med att nå ut, nå fram och nå in låg över henne som en myggsvärm. Vi gick motvilliga igenom alla stegen: Releasen. Sociala medie-strategierna. Approchera kulturredaktioner och kritiker. Poesifestivaler. Mässor. Biblioteken kanske är intresserade? Samtal på några bokhandlar, kanske...? Kan vi formulera en usp? Alternativen och möjligheterna är inte så få, men eftersom arbetet numera åligger poeten själv att ordna känns det övermäktigt, närmast outhärdligt. I synnerhet som man just har släppt ifrån sig ett verk som sysselsatt en i årtal, tårt på ens hälsa och som ställer ut alla ens ambitioner och tillkortakommanden i det bländande ljuset. Det är uppriktigt sagt inte mänskligt, och finns det alls nån ekonomisk rationalitet i hur nya böcker och konstverk lanseras och distribueras i vår tid? Har det kanske bara blivit som det blivit för att konstverkens vara och status förändrats av att publiken utvecklat nya sätt att uppmärksamma, interpretiera och använda konst?

Uppenbart är att de ordningar för distribution vi lever i och med är skapade för att förmedla något annat än det konstnärer arbetar med. Detta faktum kan man, som till exempel Laura Quintana och otaliga andra tänkare, analysera i ekonomisk, sociala och ideologiska termer, till exempel som en effekt av nyliberal politik och kapitalismens utveckling under tjugohundratalet. Det bör man också göra.

Men det att vår tid av politiska och ekonomiska skäl strävar efter att konst inte ska vara till för oss som konst, utan som allt möjligt annat; handelsvara, social och politisk accessoar, fetisch och förströelse, med mera betyder lyckligtvis inte att konsten försvinner. Överflöd är människans villkor.

Liksom begränsning. Grekiskans *Aiōn* är ett omdiskuterat ord. Latinet brukar översätta det med *æternitas*, »evighet« men ordet beskriver ursprungligen »livstid«, »all tid« eller »hela tiden« för den enskilde människan, och när till exempel Paulus i Galaterbrevet indirekt artikulerar Guds tid skriver han *eis tous aiōnas tōn aiōnōn* »i evigheters evighet«.

Jag brukar själv tänka mig att evigheten är till för mig ungefär som barndomen är det, närvarande i allt jag tar mig för och är, men också avskild och förstås mycket större än allt jag kan omfatta. Det går att undersöka och pröva världen, världarna, utifrån evighetens perspektiv, som förstås rymmer men aldrig behärskas av kronologi fastän där existerar kausaliteter av olika slag. Det är i kraft av evigheten man kan tala till och även med de ännu ofödda och de redan döda. Också framtiden existerar förstås i evigheten, allt tid är ju där. När Sapfo skriver »jag säger dig, de kommer att minnas oss i framtiden« gör hon det i kraft av att evigheten är.*

Men nu förefaller det alltså som att tekniken och Katastrofen reglat evigheten och ersatt den med oändlighetens omänskliga utsträckning. Vi är hjälplöst utställda i post- och antihumanismens kalla ljus. När barnen, vilkas framtid vi föröder frågar – »vad vill du?« har vi inget sanningsenligare svar än Sibyllans »Jag vill dö«.

Gränsen, som fenomen och begrepp är grunden för Eugenio Trías (1942–2013) fascinerande filosofiska gärning. Människan förstådd som gränsvara och gränsvarelse är föremålet för hans elaborerade antropologi. I hans tänkande är gränsen såväl skillnad som plats och döden är förstås ett centralt ämne.

* *Sapfo – dikterna och fragmenten*, övers. Vasilis Papageorgiou och Magnus William-Olsson, Ordfront 2022.

I boken *La razón fronteriza* skriver han i en passage om erfarenheten av att förutsäga den egna döden.* »Denna erfarenhet av att antecipera och förutspå intet, tillåter gränsexistensen att av-möjliggöra kärnan i sin identitet och ipsitet, eller av-subjektivisera sig själv.«**

När Sibyllan svarar barnens fråga »Vad vill du?« med »Jag vill dö«, ger hon uttryck för det Trías i samma passage kallar det »omnipotentia subjektet som utplånar den singulära subjektiviteten«. Det rör sig om en existentiell förflyttning, från att leva inför döden, klarögt och utan att förneka den, till att leva sin dödlighet, på den gräns som skiljer, förhandlar och upphäver liv och död.

Det Trías här kallar »singulär subjektivitet« skulle vår tids allt dominerande politiska, ekonomiska och vetenskapliga rationalitet väl helt enkelt översätta till »individualitet«. Individuationen, att bli en individ och att sedan förvalta sin individualitet är strängt taget vad livet går ut på enligt de idéer, krafter och system som bestämmer tillvaron för oss som lever i denna epok. Det var, tänker jag, den insikten som drabbade mig när jag i tidiga tonåren läste mottot till »Det öde landet«. Därav sorgen anekdoten väckte och ännu väcker var gång jag återvänder till den. Men mottot öppnade ju också för nånting annat, låt oss helt allmänt kalla det ett liv i, av och med konsten.

* *La razón fronteriza*, Destino, 1999. Trías arbetar med flera olika gränsbegrepp, bland annat begreppen »fronterizo« som kommer av latinets *frons*, *frontis* »framsida«, »motsatt sida«, m.m. och »límite« som kommer av latinets *límitem* »gräns«, »avgränsning«, »gränslinje« m.m. Distinktionen mellan att leva och existera inför gränsen (*fronterizo*) och att göra det på gränsen (*límite*) är central i Trías tänkande.

** »Ipsitet« är ett viktigt begrepp för Trías, som konstrueras av latinets *ipse*, »han-, hon-, den själv«

Samhällsutvecklingen tycks göra det såväl enklare som svårare att leva ett sådant liv, allt eftersom kravet på ständig individuation förändras och hårdnar. Men omöjligt är det inte och även där, på gränsen, finns en distribution och en ekonomi: ett delande, ett spridande, ett givande, ett görande.

Om de distributiva ordningar som konstnärer och författare idag plågas av och som i sin verkan deformerar och destruerar deras arbete, växer, så växer också fronten mot dem. Sådan är gränssens logik. Det inger, trots allt, ett visst hopp.

Medverkande

Viktor Andersson (f. 1990) är kritiker och doktorand i idéhistoria vid Universitet i Oslo.

Rasmus Fleischer (f. 1978) är författare, kritiker och historiker. Han disputerade 2012 vid Lunds universitet på en avhandling med titeln *Musikens politiska ekonomi: lagstiftningen, ljudmedierna och försvaret av den levande musiken, 1925–2000* och har sedan dess lett och ingått i flera uppmärksammade forskningsprojekt. Undervisar och forskar i ekonomisk historia vid Stockholms universitet.

Karl Palmås (f. 1976) är författare och sociolog verksam vid Chalmers Tekniska Högskola i Göteborg. Disputerade 2006 vid London School of Economics på avhandlingen *ReVolutions: innovation, politics and the Swedish brand*. Hans senaste essä, »*Det suspenderade tillståndet*«, publicerades i Glänta 2020.

Magnus William-Olsson (f. 1960) är poet. Han har skrivit en lång rad diktsamlingar liksom böcker om poesi och kritik. Startade 2003 Fria Seminariet i Litterär Kritik och 2016 Kritikklubbet. Översätter klassisk och modern poesi. Senaste bok *Poesi/filosofi/Filosofi/poesi*, Lilla Serien nr 68, Lyrikvännen, 2021.

Innehåll

Karl Palmås

Den förskräckligt distribuerade hjärnan 9

Viktor Andersson

Uppmärksamhet utan tid 23

Rasmus Fleischer

Städarna i överflödet 43

Magnus William-Olsson

»Jag vill dö« 61

Medverkande 97