



2007:1-2
Jacques Rancière

TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP

Redaktörer: Camilla Brudin Borg & Anders Johansson (ansv. utg.)

Redaktion: Christer Ekholm, Rikard Ericsson, Kristina Hermansson,
Johanna Lundström, Nils Olsson, Lena Ulrika Rudeke, Olle Widhe

Kassör & prenumerationsansvarig: Björn Andersson

Litteraturvetenskapliga institutionen

Göteborgs universitet

Box 200

405 30 Göteborg

E-post: tfl@lit.gu.se

Tel: 031-786 45 59

Tidskriften utges av Föreningen för utgivandet av Tidskrift för litteraturvetenskap, Lund.

Medlemskap i föreningen kan erhållas mot en avgift av 10 kr.

Redaktionsråd: Eva Hættner Aurelius (Lund), Lisbeth Larsson (Göteborg), Anders Mortensen (Lund), Anders Pettersson (Umeå), Torsten Pettersson (Uppsala), Boel Westin (Stockholm)

Grafisk form: Jesper Tullback, jesper@tullback.se

Sättning: Richard Lindmark

Tryck: Munkreklam AB

ISSN: 1104-0556

2007:1-2

Reflektion/Konfrontation/Diskussion	5
Anders Cullhed, Sara Danius, Anna Forssberg Malm, Stefan Helgesson, Magnus Jansson, Maria Karlsson, Lisbeth Larsson, Margareta Petersson, Rikard Schönström, Anders Öhman	
Litteraturens politik	17
Jacques Rancière	
Möte med Jacques Rancière	35
Oväsen eller röster	43
Mikkel Bolt	
Estetik & politik & spelet däremellan	55
Josef Früchtl	
Konsten som process	67
Cecilia Sjöholm	
Litteraturens genealogi	75
Christina Kullberg	
Den politiska processen	85
Isak Winkel Holm	
Den estetiska autonomins frihet	99
Carin Franzén	
Fluiderande rum	105
Jakob Staberg	
Bibliografi: Jacques Rancière	115
Reception/Bevakning/Kritik	117
Daniel Andersson, Anders Cullhed, Peter Forsgren, Lars Furuland, Lars Granild, Anders Johansson, Johanna Lundström, Ann-Sofie Lönnngren, Per-Olof Mattsson, Magnus Nilsson, Ola Sigurdson, Johan Svedjedal, Anders Tyrberg, Birgitta Wistrand	

Det talas en hel del om kris i den enkät som inleder det här *TFL*-numret, det första från vår redaktion i Göteborg. Det har sagts förr: humaniora i allmänhet och litteraturvetenskapen i synnerhet är i kris. Vad det innebär kan diskuteras, men frågan i det här sammanhanget är om det förhållandet bör sätta avtryck i *TFL*. Annorlunda formulerat: ska *TFL* driva en viss linje, eller är uppgiften att mer passivt spegla en (litteraturvetenskaplig) realitet? Att svara ja till det ena och nej till det andra eller vice versa är, tror vi, missriktat. Som redaktörer för *TFL* kan vi inte undgå att driva en linje – också den mest defensiva av redaktionella hållningar är ett ställningstagande – men vi kan heller inte undgå att representera svensk litteraturvetenskap.

Det är i varje fall så vi ser på vår uppgift: att låta granska och publicera artiklar som skickas till oss, men också att lyfta fram de teman vi finner mest angelägna och hitta artiklar som är värda att översätta. Om det nu råder kris blir den senare uppgiften mer akut än den (självklara) förra: »krisen« måste och bör göra avtryck i *TFL*, inte bara i form av debatterande material, utan också i form av artiklar som ifrågasätter och prövar de positioner, gränser,

former och sanningar som kanske inte längre är så självklara som de varit.

»Litteraturvetenskapen behöver just nu tänka högt över sin egen ståndpunkt och sitt eget vägval« skrev Louise Vinge redan då tidskriften startades i Lund 1971. Det behovet är självfallet inte mindre idag. Därför är det vår ambition att ägna en fast del av varje nummer åt diskussion av vad vi uppfattar som viktiga aktuella frågor – institutionella, ideologiska, vetenskapsteoretiska, forskningspolitiska etc. Vi välkomnar engagerade bidrag till denna avdelning, såväl som essäer och artiklar till tidskriften i övrigt.

Till största delen handlar detta nummer om den franske filosofen Jacques Rancière. Utöver en översättning av titelessän ur hans nyligen publicerade *Politique de la littérature*, innehåller numret en rad artiklar som på olika sätt belyser hans just nu mycket uppmärksammade försök att omformulera relationen mellan litteraturen och det politiska. Nästa nummer kommer förmodligen att ha en mer blandad karaktär; längre fram i tiden finns planerade nummer om performativitet, text/bild med mera.

Vi vill med detta hälsa såväl gamla som nya prenumeranter och läsare välkomna, och hoppas att utgivningen framöver successivt ska kunna komma i takt med utgivningsåret.

Camilla Brudin Borg & Anders Johansson

REFLEKTION/ KONFRONTATION/ DISKUSSION

Tjänstetillsättningsystemet. Enkät

Anders Cullhed, Sara Danius, Anna Forssberg Malm, Stefan Helgesson,
Magnus Jansson, Maria Karlsson, Lisbeth Larsson, Margareta Petersson,
Rikard Schönström, Anders Öhman

För drygt tio år sedan genomförde den dåvarande *TFL*-redaktionen en enkät om litteraturvetenskapens vetenskapsbegrepp och sakkunnigförfarandets avigsidor. Resultaten publicerades i nummer 1993:4 och 1994:1. Även om aktualiteten i situationsbeskrivningen från 1993 kan diskuteras, tycks det konkreta problemet bestå: den grundläggande frågan om den inom disciplinen dominerande vetenskapssynen förefaller minst lika brännande i dag, och tjänstetillsättningsärendena har knappast blivit mer lätthanterliga – att det kan dröja uppemot två år från utlysning till tillsättning tyder på att något inte fungerar.

Det finns alltså all anledning att diskutera samma problematik på nytt. Vi ställde tre frågor till tio svenska litteraturvetare i olika positioner:

1. Vilken syn på litteraturvetenskap och vetenskaplig skicklighet kommer, enligt dig, till uttryck i dagens tjänstetillsättningssystem?
2. Hur skulle rådande system för tjänstetillsättning kunna förbättras?
3. Vilka aspekter av litteraturvetenskapens nuvarande villkor ligger till grund för ditt svar?

Anders Cullhed, professor i litteraturvetenskap vid Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, Stockholms universitet

1. Frågan är svår att besvara, eftersom dagens tjänstetillsättningssystem i stort sett är det samma för samtliga ämnen inom de humanistiska fakulteterna (och inte bara där). Om man i stället för själva systemet tar sikte på rådande praxis inom just litteraturvetenskapen, blir problematiken tydligare: de olika institutionerna söker själva sakkunniga, i regel inom landet (med undantag för professorstillsättningarna), för att bedöma de sökandes skicklighet. Det innebär att litteraturvetenskapen i grund och botten uppfattas som ett nationellt bildningsämne och att den vetenskapliga skickligheten bäst låter sig bedömas av inom landet verk samma kollegor. Samma praxis underförstår just kollegialitetens betydelse för ämnet, till ex-

empel så att sakkunniguppdrag kvittas mellan institutionerna: har X hos oss gjort det för dem, så kan deras Y göra det för oss. Mot bakgrunden av de nuvarande sökbilderna inom litteraturvetenskapen (se fråga 3) är proceduren fullt begriplig – det är inte lätt att hitta sakkunniga – men knappast optimal. Slutligen kan man konstatera att förfarandet på det hela taget ser likadant ut i dag som för ett par decennier sedan, då ämnet var betydligt homogenerare än nu. Det är till exempel fullt möjligt att en sökbild med avhandlingar om dataspel, genustrubbel och fornisländska ättesagor ställer ämnets (förmenta) konsensus om vad som är vetenskaplig skicklighet inför nya utmaningar.

2. Rådande system för tjänstetillsättning har minst två ömma punkter, dels den förhållandevis trånga kretsen av sakkunniga (samma namn återkommer gärna i olika sammanhang), dels det ökade inflytandet på tillsättningarna från vad

som förr kallades tjänsteförslagsnämnderna, numera ofta rekryteringsgrupperna. Det första problemet är svårast att åtgärda. Den överväldigande majoriteten av ämnen på samhälls- och naturvetenskapliga fakulteter kan utan vidare hämta sakkunniga från den Stora Världen för bedömningen av den i regel engelskspråkiga skriftliga meriteringen (här negligerar jag den pedagogiska dito, dels för att jag tror att den bättre kan avgöras på lokal nivå, dels för att enkäten lämnar den åt sidan). Enligt min mening borde sakkunniga från Danmark, Norge och Finland anlitas i högre utsträckning än nu, inte bara för professorsanställningarna, och därtill borde en särskild nationell ämnesgrupp ta ansvar för (eller åtminstone medverka vid) valet av sakkunniga, dels för att garantera en hälsosam spridning av uppdragen i fråga, dels för att tydligare än nu undvika varje form av jäv (en sakkunnig bör aldrig bedöma en kandidat man själv handlett, det vill säga en doktorsavhandling man själv varit inbegripen i). Systemets rester av kollegialitet bör sammanfattningsvis minimeras till förmån för en rejäl professionalisering. Därtill bör sakkunniga – som tidigare – vara representerade i rekryteringsgrupperna (motsvarande) av precis samma skäl: för att garantera genomslaget för den externa bedömningen av den vetenskapliga skickligheten genom hela tillsättningsprocessen.

3. Den dramatiska expansionen av ämnet under de senaste tjugo-trettio åren medför ofta att utlysningar av lektors- och forskarassistentanställningar lockar mellan tjugo och trettio sökande. Det gör bedömningsuppdragen mer betungande än förr, varför det – ur flera olika synvinklar – framstår som än viktigare att göra dem jämnt fördelade över riket. Vanliga kriterier för vetenskaplig skicklighet är bredd, originalitet, analytisk skärpa och teoretisk kringssyn, samtliga fullt försvarbara men inte nödvändigtvis i takt med ämnets utveckling: den litteraturvetare som varit lyhörd för signalerna från fakulteter och forskningsråd om nödvändigheten av profilering och nischning

kan till exempel få svårt att leva upp till kraven på bredd och mångsidighet.

Sara Danius, docent i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet; undervisar i estetik vid Södertörns högskola

År 2004 lät *Times Higher Education Supplement* för första gången rangordna världens 100 främsta universitet inom humaniora. Inget enda svenskt universitet lyckades ta sig in på listan. År 2005 var läget lika illa.

Men år 2006 lyckas ett svenskt universitet kvala in. Det rör sig om Uppsala, som hamnat på delad 79:e plats tillsammans med Queen Mary i London och Louvain i Belgien. Gott så. Men borde inte Nordens äldsta universitet vara förmöget att hävda sig ofantligt mycket bättre? När vi lever i ett land som skryter med världens högsta utbildningsbudget i förhållande till BNP, i alla fall enligt förre utbildningsministern Leif Pagrotsky? Uppsala har numera som policy att jämföra sig med de främsta forskningsuniversitetet i världen. Är det inte generande att regionala universitet i små länder som Belgien, Nederländerna, Australien och Kanada rangordnas avsevärt högre? För att inte tala om våra nordiska grannländer, som hamnat högt från begynnelsen. Vad gör Köpenhamn som inte Uppsala gör? Allt, uppenbarligen.

1. Frågan om vetenskaplig skicklighet är för viktig för att den skall lämnas åt forskningsråd, universitetsbyråkrater och sakkunniga. Diskussionen måste börja i en annan ände: i Sveriges usla resultat i internationella rangordningssammanhang. Man kan förstås invända att mätinstrumenten är trubbiga och att resultaten säkert inte är helt rättvisande. Och vi kan till vårt försvar säga att det finns saker som gör det svårare för oss svenskar att hävda oss internationellt, som att svenska humanister ofta skriver på svenska, att svenska arkeologer mestadels gräver i svensk mark, och så vidare. Allt detta är sant. Men då måste vi också förklara hur Dan-

mark, Norge och Finland kan stå sig så väl i konkurrensen.

Är våra grannar skickligare forskare än vi svenskar? Kanske, kanske inte. Man kan egentligen bara dra en säker slutsats av *THES* rangordning, och slutsatsen är minimal: humanisterna i våra nordiska grannländer knyter kontakter, bygger nätverk och arbetar över nationsgränser. Det brukar kallas internationisering, och det är så bedömargrupperna vet att man finns. Varför skulle vi till skillnad från Danmark, Norge och Finland – ja, till skillnad från varje annat land i västvärlden – vara förmögna att upprätthålla en hög vetenskaplig kvalitet i splendid isolation?

Vad göra? Inför ranking i morgon. Vilket rangordningssystem som helst är bättre än inget alls, om inte annat så för att sätta fart på den sömniga debatten om kvalitetskriterier, vetenskapssyn, forskningsfinansiering, lärarnas forskningstid, framtidsvisioner. Såväl högskolor som enskilda institutioner bör rangordnas och mätas med internationell måttstock. Varför jämför Högskoleverket välfungerande institutioner med institutioner vars examensrättigheter befinner sig i riskzonen? De gamla ärevördiga litteraturvetenskapliga institutionerna i Sverige bör ställas mot de bästa i utlandet.

2 & 3. Problemet är egentligen inte tjänsteställningssystemet som sådant, även om det kunde förtjäna en renovering i form av högre andel sakkunniga från utlandet och snabbare handläggningstider, förslagsvis tre månader i stället för två år. Problemet är heller inte kriterierna på vetenskaplig skicklighet. De flesta skriver under på originalitet, relevans, konsekvensrikedom, metodisk säkerhet och teoretisk innovation.

Det stora problemet är bristen på så kallade tjänsteutrymmen och den bakomliggande orsaken. Det talas inte gärna högt om saken. Jag tänker på det förkrossande höga antalet inlasade lärare på institutioner runt om i landet. Det svenska högskoleväsendets janusansikte står fram i blyxtbelysning. Å ena sidan det

självklara ideal som stavas excellens, det vill säga vetenskaplig och pedagogisk skicklighet. Cambridge, Harvard, Berkeley, München, Peking, Köpenhamn: överallt bekänner man sig till samma ideal.

Å andra sidan gör svenska högskolor något som skulle få Cambridge med flera att rodnas. Svenska lärosäten tar in folk bakvägen och ger dem anställning på livstid, utan att underkasta dem sedvanlig prövning. I regel är dessa personer utbildade vid samma institution och har varit verksamma där under långa tider. Naturligtvis känner vi alla inlasade lektorer som gör ett utmärkt jobb, åtminstone gör jag det, men var det så systemet var tänkt? Det kan fungera när man har till uppgift att sätta deg och montera lastbilar, men idéproduktion?

I USA får man vanligen inte söka tjänst vid den institution där man doktorerat förrän efter ett visst antal år. Det är en försäkring mot stagnation och inavel. I Sverige däremot kan en akademiker vistas vid en och samma institution från grundutbildning till pension. Alltså: förbjud nydisputerade att arbeta ens som timlärare vid sina heminstitutioner.

Jag efterlyser också flervetenskapliga tjänster. Man kan riva brandväggarna mellan humanistiska discipliner genom att anställa personer med dubbel ämnestillhörighet. Åtminstone en tredjedel av lärarna vid varje institution borde också vara lärare vid en annan.

En sak vet vi. Litteraturvetenskapen befinner sig i en formidabel lågkonjunktur. Studentantalet har sjunkit överallt. Det humanistiska kärnämne som är litteraturvetenskap har nu ett gyllene tillfälle att tänka om, och tänka nytt. Varje ny generation måste leva som om den var den första. »Endast som en framtidens byggmästare, som samtidigt känner sin samtid, kommer du att förstå historien«, som Nietzsche sade en gång.

Vad är humaniora? En plats där samhället undersöker sig självt, och blir medvetet om sig självt. En demokrati fordrar en stark humanistisk forskning. Bara så kan nyttan med humaniora verkligen försvaras.

Anna Forssberg Malm,
universitetslektor vid Sektionen
för teknokultur, humaniora
och samhällsbyggnad, Blekinge
tekniska högskola

1, 2 & 3. Det råder ingen tvekan om att humaniora i svensk universitets- och högskolepolitik behandlas styvmoderligt. De verksamheter som i dag inte påvisar direkt samhällsnytta, ur marknadsperspektiv, har svårt att försvara sin plats. Bilden vi minns av skolklassen, med den ironiska frågan »Är du lönsam, lille vän?« är inte längre ironisk alls, utan en realitet vi lever med i daglig litteraturvetenskaplig verksamhet. Och det är svårt att försvara till exempel en åttonde avhandling om ett svenskt författarskap, vilket knappast genererat frågor nog för disser-tation fyra och fem. För vetenskap handlar om att lösa problem, eller möjligen om att formulera problem på nya, adekvata sätt, aldrig om problematiserad beskrivning.

Vetenskapens väl och ve är en lyxfråga i en praktiserande lektors vardag, den försvinner bland helårsplatser och helårsprestationer, söktryck, omorganisationer och marknadstänkande. Systemet med sakkunnigförfarande för tjänstetillsättning i litteraturvetenskap är därmed viktigt att värna om. En sådan prövning av de sökande är få branscher förunnad, och den värnar nog bättre än något annat system om vetenskaplig kompetens i kommande tjänsteutövning. För ettämneshögskolan – i dag i minoritet i Sverige – är det av vital vikt att nytt blod pumpas in i den gamla kroppen med hjälp av oberoende sakkunniga. För den i dag allt vanligare flerämnesorganisationen, i synnerhet för den lilla högskolans tjänsteförslagsnämnder, där ämneskunskapen kan vara fähövad eller obefintlig, är sakkunnigförandet en välsignelse. Tanken på nämnder, bestående av låt säga tekniker av olika fack, hälsovårdsakademiker och ekonomer, som prövar 30 sökande i litteraturvetenskap är inte angenäm för någon part.

Vid tjänstetillsättningar bör alltså sakkunnigförandet garantera granskning och sammanvägning av vetenskapliga, pedagogiska och andra meriter. Angående forskningsansökningar borde samma förfarande slopas, och forskning i stället institutionaliseras i tjänsterna, som då skulle bli flera. Att några tappra själar i VR skall läsa trehundra ansökningar, varav hundra är bra och två tilldelas forskningsmedel är ett allvarligt resursslöseri för såväl skrivare som läsare, för litteraturvetenskapen och samhället i stort.

Kris i humaniora är inget nytt. I dag är krisen främst marknadsmässig: vikande söktryck och överetablering av lärosäten. Inte så sofistikerat som problemen kring vetenskaplig utarmning till exempel å la 70-talet, men ett bättre läge på många sätt: det kunde konstateras vid HSV:s sammandragning efter utvärderingen av litteraturvetenskapen 2006 att kompetensen i ämnet ingalunda är i fara. Antalet goda ansökningar i ämnet till VR är flera än någonsin, om också färre än någonsin får medel.

En utväg i forskningen – en anpassning till marknadskrafternas krav på lönsamhet? – är att bli mer beskrivande, berättande, lättflyktig. Vi skriver om att skriva, så låt oss skriva vackert och medryckande om texter som berör oss, och nå ut till många. Däri ligger en fara. Litteraturvetenskap utan relevant problemformulering är ett svek gentemot hela verksamheten, i synnerhet när denna är hotad. Låt oss i stället fortsätta formulera bärkraftiga problem, och hantera dem skickligt, det vill säga med adekvata metoder och gott hantverk, så är branschens stora aber reducerat till att vi är många och jobben för få. Med en rejäl bit forskning i tjänsterna blir lektorer (som ofta står för uppsatshandledning) mer vetenskapligt uppdaterade. Därmed åstadkoms på relativt kort sikt en självsanering, och risk för överproduktion eller bristande vetenskaplig kvalitet avhjälpas tidigt.

Om bara den vetenskapliga bedömningen också gäller problemformuleringens bärkraft, så blir det nog rätt i längden. Att ämnet litteraturvetenskap finns kvar om tio år betvivlar

jag starkt, men det har jag tänkt de senaste fem åren. Det spelar i grunden inte så stor roll om man är lektor i retorik, estetik eller kulturstudier i stället, så länge man ställer frågor och formulerar problem som legitimerar verksamheten, ur det nuvarande och inte minst det blivande samhällets perspektiv. Vilka dessa frågor är diskuteras bäst fortlöpande i det vetenskapliga samtalet, till exempel i *TFL*. Och det är nödvändigt: antagandet att avhandlingsämnet är relevant för att det är typiskt litteraturvetenskapligt är ett cirkelresonemang och räcker inte längre. Är vi nog på bettet i den diskussionen i svensk litteraturvetenskap i dag?

Stefan Helgesson, forskare vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet

1. Ett ordentligt svar skulle kräva en omfattande empirisk undersökning. Utifrån mitt begränsade perspektiv kan jag dock göra två iakttagelser. 1) Betoningen av vetenskaplig skicklighet har blivit mindre ensidig i takt med att kraven på pedagogisk skicklighet har höjts. Så länge de vetenskapliga kraven förblir höga måste detta inte innebära en nackdel. Svenska litteraturvetenskapliga institutioner är i dag i stort sett uppdelade mellan forskare och undervisande lektorer. Det är till nackdel för såväl forskningen som undervisningen. Hellre då ett »amerikanskt« system där man förutsätter att även de mest seniora forskarna undervisar, om än i begränsad omfattning. 2) Monografiernas privilegierade status i bedömningen av vetenskaplig skicklighet består. Detta sätter också sin prägel på ämnet. Det är fortfarande ensamprestationer som dominerar forskningen. Samarbeten är mer sällsynta, liksom kvalificerade, essäbaserade debatter kring ämnets utveckling.

2. Tre bland flera tänkbara förslag på förändringar: 1) Gör tillsättningsärendena smidigare! I Storbritannien, där referenspersoner används flitigt, kan ett lektorat vara tillsatt efter tre veckor; i Sverige kan det dröja ett par år. Är den skillna-

den rimlig? Går det inte att reformera och effektivisera sakkunnigförandet? 2) Låt forskarens mobilitet vara meriterande. Svenska litteraturvetenskapliga institutioner skulle vitaliseras om fler flyttade mellan lärosätena. Likaså bör visningar utomlands, vilka kräver en stor personlig insats från forskaren och är av stor betydelse för en dynamisk intellektuell utveckling i Sverige, värderas högt. 3) Låt publicering av artiklar i referee-granskade tidskrifter vara starkt meriterande. Helst skulle det dessutom startas en referee-granskad, huvudsakligen engelskspråkig litteraturvetenskaplig tidskrift med säte i Sverige.

3. Litteraturvetenskapen befinner sig inte vid vägs ände, men vid ett vägskäl: ska man under den »allmänna litteraturvetenskapens« täckmantel fortsätta att förvalta en i huvudsak svensk lärdomstradition, eller ska man delta i den internationella förnyelsen av litteraturstudiet inom områden som medieteorier, översättningsstudier och »global komparatism«? Eller enklare: är vi skandinavister eller komparatister? Det går att anföra goda argument för bägge alternativen. Man kan även med fog påstå att många forskare, i sitt arbete med svensk litteratur, har varit skickliga på att föra in aktuell teoribildning i Sverige. Emellertid är det mindre vanligt – undantagen bekräftar regeln – att svenska litteraturvetare är drivande i den internationella utvecklingen. Att uppmuntra till publicering av vetenskapliga artiklar (gärna redan under doktorandåren) kunde vara ett sätt att förbättra läget. Under min egen doktorandtid på 90-talet talades det tyst om publicering i internationella tidskrifter.

Jag är medveten om att de flesta litteraturvetenskapliga institutioner idag genomgår en finansiell kris samtidigt som studentsiffrorna viker. Att i det läget föreslå offensiva åtgärder för att ytterligare höja den vetenskapliga skärpan kanske låter som att spela fiol medan Rom brinner. Eller så är det tvärtom på detta sätt som vi kan stärka ämnets profil och locka till oss inte bara fler studenter utan även fler utländska forskare.

Magnus Jansson, universitets-
lektor i litteraturvetenskap
vid Institutionen för humaniora,
Mälardalens högskola

1, 2 & 3. Ibland kan man få intrycket att pedagogisk utbildning och erfarenhet fått ett allt större meriteringsvärde. Frågan är om det i så fall sker på vetenskaplighetens bekostnad? Det är svårt att se tydligt vilken vetenskapsyn och vilka forskningsinriktningar som utgör litteraturvetenskapens kärna idag. Ämnets vida konstruktion öppnar för en bredd som är av godo. Men jag skulle vilja lansera tesen att denna »otydlighet« är en bidragande orsak till att pedagogiska meriter ibland får stor betydelse. Om de sakkunniga har helt skilda inriktningar som forskare kan det leda till väldigt olika omdömen om en sökande. I det läget kommer pedagogisk utbildning och undervisningserfarenhet att bli utslagsgivande. Jag tror att de flesta fortfarande anser att pedagogisk utbildning inte är nödvändig för en lektor eller professor i litteraturvetenskap. Naturligtvis hindrar det inte att en lärarutbildning kan vara en god grund. Men vetenskaplig skicklighet innebär oftast att man har en social kompetens och en förmåga att kommunicera sin forskning till andra.

Men vad är det som erbjuds sett ur den sökandes perspektiv? På den högskola där jag arbetar har vi inte forskarutbildning och inte forskning i tjänsten. Då är det inte konstigt om den sökande som satsar på en forskarkarriär inte känner sig helt tillfreds. För att trivas med jobbet måste man vara intresserad av att undervisa och inte bara känna frustration över att inte få bedriva egen forskning. Det vi ägnar oss åt är undervisning upp till magisternivå – det spelar ingen roll om du är adjunkt, lektor eller docent. Den som blir uppgraderad till professor får visserligen tid för forskning men saknar fortfarande i stor utsträckning det där man kallar en »miljö«. Ändå ska den fast anställda läraren ge en undervisning som bygger på vetenskaplig

grund och gärna en egen sådan. Därför tycker jag att vetenskaplig skicklighet ska premieras före annat. Om vi slutar föra diskussionen om forskningens kvalitet kommer pedagogiken att helt ta överhanden.

När tjänster utlyses har jag märkt att det ibland tar evigheter att komma fram till den punkt där en riktig, levande person dyker upp och börjar arbeta. Först är det nästan hopplöst att finna sakkunniga, sedan är inte de sakkunniga alls överens och till slut tackar den som får tjänsten nej, samtidigt som någon annan överklagar och så får man, i värsta fall, börja om från början. Under tiden utför timplärare jobbet på mycket osäkra villkor och när de närmar sig LAS-gränsen blir de antingen in- eller utslasade. Det vore förstås bättre om lektorer och professorer kom på plats lite smidigare och snabbare så att de kunde bygga upp en långsiktigt hållbar verksamhet. Man måste sträva efter att utse sakkunniga med en egen forskningsinriktning som stämmer överens med den utlysta tjänstens eventuella inriktning.

Efter reformeringen av forskarutbildningen blev allting sämre. Jag tänker nostalgiskt tillbaka på de stora doktorandseminarierna där allt från emeritusprofessorer till nyantagna doktorander samlades. Det var ett slags halvoffentlig miljö där man skolades in i litteraturvetenskapen som den för tillfället tedde sig, på gott och ont. Visst var det hopplöst för de flesta med försörjningen – men där var ett liv och ett kiv! Men hur är det nu? »Miljöerna« krymper och de få doktorander som tillåts vara det, stressas halvt ihjäl av tidspress och oro över att hamna utanför de ännu mindre miljöer som erbjuds efter disputationen. Om det nu är så viktigt att doktorander måste vara finansierade för att få antas till forskarutbildning borde man väl även kräva att de ska vara finansierade efter avslutad utbildning? Man får helt enkelt anställa alla. Samtidigt som andra studenter (på grundnivå) allt oftare förenar förvärvsarbete och studier, har forskarutbildningen blivit ett slags bastard mellan projektanställning och utbildning.

Maria Karlsson, FD i litteraturvetenskap, verksam vid Centrum för genusvetenskap, Uppsala universitet

1. Eftersom tjänster tillsätts på inrådan av sakkunniga, och dessa – i vart fall vid de större lärosätena – ofta hämtas ur en snäv krets äldre forskare (inom litteraturvetenskapen har den varit i princip densamma under decennier), får deras vetenskapssyn stort genomslag. De (få) gånger man vid de stora universiteten ser en oväntad tillsättning – där en genusforskare sätts framför en traditionell romantikforskare till exempel – har också valet av sakkunniga varit ovanligt. Fördelen med rådande system är att vi inom ämnet har fått en stark konsensus om vetenskaplig skicklighet – det är lätt att förutse vem som kommer att få en tjänst. Allra skickligast verkar ännu den vara som ägnar sig åt verk och författare ur kanon, och det är fortfarande skickligare att forska om 1700-talslyrik än om samtidsromanen, eller om modernistisk poesi än om barnlitteratur. Nyare teoretiska inriktningar betraktas som modeinriktningar, och det verkar inte vara särdeles meriterande att ha forskat vid utländska universitet. Det tycks också vara skickligt att ha disputerat vid det universitet som lyser ut tjänsten (eller är »in-aveln« vid de stora universiteten främst en följd av »inlasningar«?).

Högskolorna, och kanske även de nyare universiteten, verkar dock söka forskare utanför den mest traditionella fåran. De tycks ha mer preciserade kravspecifikationer i utlysningarna och hämtar oftare sakkunniga utanför den etablerade sakkunnigkretsen.

2. Helst skulle sakkunnigsystemet helt byggas om då det är orimligt tidskrävande, möjliggör osunt hög maktkoncentration samt medför hög risk för jäv och alltför subjektiva bedömningar. Att pensionärer – som inte varit verksamma som lärare på 10–15 år och ofta har en mer traditionell vetenskapssyn än de yngre – i så hög utsträckning anlitas som sakkunniga är

heller inte rimligt (därmed inte sagt att de äldre aldrig ska anlitas!). Förnyelse och flexibilitet är överlevnadskriterier för ett ämne vilket många har beskrivit som varande i kris.

Inom ramen för gällande system borde det naturligtvis bli lönsamt att vara sakkunnig så att de tillfrågade har möjlighet att ställa upp under sina yrkesverksamma år. Antalet gånger en sakkunnig ska kunna anlitas under en femtill tioårsperiod bör begränsas, så att variationen av sakkunniga ökar och forskarkårens kompetensbredd återspeglas bättre. Det är nödvändigt att variera ålder, kön och inriktning vid tillsättning av sakkunniga, samt att vid specialinriktade utlysningar vara mån om att just den efterfrågade kompetensen finns representerad. I mån av möjlighet, borde sakkunniga rekryteras från andra länder – åtminstone grannländerna.

3. Jag uppfattar frågan som att den handlar om den position inom ämnet jag skriver från, vilken är visstidsanställd forskare i slutskedet av 50% forskning vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala och 50% vid Centrum för genusvetenskap, Uppsala. På olika sätt har jag varit »försörjd« sedan disputationen 2002. I likhet med flera kollegor i liknande position anser jag att karriären som litteraturvetare för tanken till ett hasardspel – somliga blir »inlasade«, andra blir »utlasade«, vissa får forskningsmedel, andra inte. Mekanismerna bakom det ena eller det andra framstår inte sällan som värda att ifrågasätta.

Redaktionens frågor kunde ha kopplats till systemet för erhållande av forskningsmedel för att svaren skulle bli mer rättvisande. För meritering till tjänst krävs medel att meritera sig för. Tjänstetillsättningssystemet går hand i hand med systemet för forskningsmedel på råd och stiftelser – där ungefär samma aktörer som vid tjänstetillsättningar har inflytande – och bör enligt min mening inte ses som ett separat system. För de många visstidsanställda är också möjligheten att få forskningsmedel avgörande, då antalet tjänster som utlyses är få.

Lisbeth Larsson, professor i Litteraturvetenskap med inriktning mot genusforskning vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet

1. Det är svårt att besvara frågan om vilken syn på »litteraturvetenskap och vetenskaplig skicklighet« som kommer till uttryck i dagens sakkunnigutlåtanden, eftersom jag – liksom förmodligen de flesta andra – bara läst ett fåtal av dem. Utifrån min erfarenhet menar jag emellertid att det är tydligt att den idag dominerande synen på litteraturvetenskapen är att dess uppgift är att analysera och tolka texter av det som Bourdieu kallar konsekrerade författare. I dessa sammanhang talas ofta om ifyllandet av »luckor« och om värdefulla nytolkningar. Här finns också en etablerad vetenskaplig tradition som kan kritiserats för att den inte uppfylls eller komplimenteras för skickligheten med vilken den omsätts. Inom detta dominerande fält problematiseras sällan materialval, frågeställningar eller vetenskaplighet. Om valet av material går utanför detta fält bedöms de vetenskapliga arbetenas vetenskaplighet oftast utifrån samma premisser, vilket ofta fungerar exkluderande. Sammanfattningsvis och på en generell nivå skulle jag alltså säga att det inte är innovation utan tradition som är det mått man mäter med.

2. Jag är i grunden positiv till sakkunnigsystemet. Det garanterar en konkurrens utanför den institution där man skolats in. En viktig förbättring av sakkunnigsystemet skulle dock, som jag ser det, vara att man upphör att använda personer som gått i pension, att man såg till att sprida uppgifterna och att man införde en etik som innebar att ingen fick vara sakkunnig i tjänstetillsättningsärenden där doktorander tidigare handledda av den sakkunnige förekom. Jag menar också att det måste finnas tydliga anvisningar för dessa uppdrag, så att man vet vad som bedöms och att dessa anvisningar måste följas. Jag menar också att den

här typen av viktiga och arbetskrävande uppdrag ska fullföljas inom tjänsten och på goda villkor, i stället för att som nu vara lågt betalda extraknäck.

3. Utgångspunkten för mitt svar är min oro över att litteraturvetenskaplig forskning inte har förmått förnya sig på ett sätt som gör att den talar in i och uppfattas som angelägen i den samtida diskussionen om människan och människans villkor.

Margareta Petersson, professor i litteraturvetenskap vid Institutionen för humaniora, Växjö universitet

1. Vilket normsystem dominerar i dagens sakkunnigutlåtanden? Jag har läst ett antal som händelsevis funnits i min närhet. Frågan är intressant både med avseende på vad som bedöms och vad som saknas. Inom vissa discipliner framstår exempelvis forskningens relevans och resultat som ytterst centrala. Så verkar det inte vara i litteraturvetenskap. Man ser sällan frågan om relevans formuleras i annat än ett något snävt inomvetenskapligt avseende och inte heller ett sådant perspektiv är självklart. Vad som hör till ämnets kärna framstår nämligen som givet och det brukar framhållas som positivt att en forskare rör sig inom detta område. Att forskare lyfter fram tidigare okända författarskap betraktas gärna som en pionjärsats och diskuteras sällan ur relevansperspektiv. Forskare som däremot ägnar sig åt vad som uppfattas som marginella genrer eller populärlitteratur får mera ambivalenta bedömningar. Med en öppnare syn på vad som egentligen utgör vårt ämnes forskningsområde skulle relevansfrågan kunna få en annan tyngd. De inomvetenskapliga kriterier som brukas skiftar givetvis beroende på vilken tjänst som avses. De traditionella frågorna om forskningsöversiktens halt, teorins relevans och tillämpning och analysernas tillförlitlighet kommenteras nästan alltid. Det senare skulle kunna tolkas som en svag variant av intersubjektiv pröv-

barhet. Lärdom och grundlighet är självklara värden liksom en problemorienterad och självständig hållning. En framställnings klarhet värderas genomgående högt.

Metodkommentarer är vanliga men ofta rätt korta. Detta gör att man kan fundera på metodproblemens status. Man kan notera att i forskningsansökningar saknas inte sällan metodiska reflektioner. I andra discipliner är ofta systematiken i metodarbetet central. Också i litteraturvetenskap brukar man påpeka behovet av noggrannhet och hantverk men samtidigt varnar man gärna för enögdhet och rigiditet, något som kan bli en effekt av strikt systematik. Inte sällan lyfts mera svårgripbara egenskaper som lyhörddhet och sensibilitet fram som nödvändiga hos forskaren.

Sammantaget verkar det finnas rätt stor konsensus i sakkunnigutlåtanden om vad vetenskaplighet är. Möjligen kan man dock hitta en motsättning mellan forskare som högst värde- rar det gedigna, noggranna eller systematiska, och sådana som föredrar uppslagsrikedom, kreativitet och originalitet. Det gedigna idealet verkar omfattas av majoriteten av de sakkunniga. I ansökningar till råden har ofta det originella betydligt högre status.

2. Detta är en stor fråga men utrymme saknas för diskussion. Flera aspekter av den vetenskapliga skickligheten behöver diskuteras. Vad som ska ingå är inte givet. Hör valet av ämnesområde egentligen hit? Finns det inte aspekter av denna skicklighet som nästan aldrig omnäms? Det kan handla om förmågan att organisera och leda forskningsarbete. Utlysningar av tjänster skulle kunna förtydligas, om man specificerar vilka delar av det vetenskapliga man sätter främst. Vill man på en professur ha en stark forskare, en kreativ inspiratör, en forskningsledare, en miljöbyggare, en handledare eller en person med ett internationellt kontaktnät? Behöver man det originella eller det gedigna? Förutsättningarna och spelreglerna borde kunna klargöras redan från början.

3. Ämnet står inför svårigheter idag. Antalet nya studenter minskar och det betyder att konkurrensen om tjänster ökar. Det kan finnas många skäl till detta. Man tycks exempelvis inte ha omsorg om den rekryteringsgrund som utgörs av skolan och den litteraturundervisning som snart inte längre bedrivs där. Ett annat skäl är att humaniora generellt sett har svårt att hävda sin ställning på universitet eller vid ansökningar till vetenskapliga råd. Detta kan bero på att litteraturvetare inte vill formulera sig i termer av relevans och nytta, eller på att vårt ämnesval är nationellt begränsat. De generella – internationella – aspekterna, teoretiska och i synnerhet metodiska frågor, är underbetonade. Detta handlar om vår legitimitet som forskningsämne. Våra metodkrav tycks i vissa avseenden skilja sig från andra vetenskapers, vilket kan vara relevant men behöver begrundas.

Vi skulle också behöva föra en diskussion om ämnets karaktär utifrån hur vi ser på ämnets framtid och vilka ämnesstraditioner vi vill förvalta och vidareutveckla. Kanske har vissa delar i arvet överbetonats. Det litterära fältet är stort men om inte problemen ryms inom ämnet avsköndras på sikt nya discipliner. Jag tänker exempelvis på kulturstudier och litteraturdidaktik. När frågeställningar utmönstras, förtunnas gärna det som återstår.

Rikard Schönström, professor i litteraturvetenskap vid Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet

1, 2 & 3. Eftersom jag har bott utomlands i närmare tjugo år känner jag mig inte helt kompetent att besvara redaktionens frågor, men som nyutträd professor i litteraturvetenskap finner jag det angeläget att åtminstone deklarerar min principiella hållning till problemet och redogöra för mina egna, begränsade men nog så intressanta erfarenheter av tjänsteställningar vid svenska universitet.

För några år sedan sökte jag ett par lektorat vid Litteraturvetenskapliga institutionen i

Lund. Jag fick inget av dem, och vad de sakkunniga framförallt lade vikt vid i sin argumentation var att jag nästan uteslutande hade tjänstgjort vid utländska universitet, att min forskning framstod som en smula »essäistisk« och att jag inte hade genomfört någon »högskolepedagogisk« kurs. Bara något år senare sökte jag en professur vid samma institution på exakt samma meriter som tidigare och i konkurrens med bland andra just de två forskare som förra gången hade placerats före mig. Nu fick jag däremot tjänsten, låt vara efter oenighet bland de sakkunniga, och vad som i sista hand föll utslaget var uppenbarligen mina internationella erfarenheter, min otraditionella forskning och min pedagogiska skicklighet!

Vilka slutsatser skall man dra av detta? Den bekvämaste konklusionen är givetvis att somliga sakkunniga är modigare eller hederligare än andra. Så förhåller det sig säkert också, men jag misstänker att mitt exempel framförallt avslöjar en djup motsättning mellan två ideal inom svensk litteraturvetenskap av idag. Å ena sidan uppskattar man den kunskapstraderande forskaren som värderar det nationella litterära arvet, metodiskt följer i sina föregångares fotspår och prioriterar akribi framför våghalsig spekulation. Å andra sidan värdesätter man den innovativa forskaren som ofta har ett brett och internationellt perspektiv på litteraturen, gärna utmanar äldre auktoriteter och inte väjer för de risker som är förenade med teoretiskt nytänkande. Möjligen har det förra idealet under lång tid varit förhärskande inom svensk litteraturvetenskap, och i så fall känns det frestande att se min utnämning till professor som ett genombrott för den senare forskartypen.

Själv anser jag inte att den frågan är särskilt intressant. Jag menar att svensk litteraturvetenskap behöver bägge dessa typer av forskare, och i motsats till många av mina kollegor är jag långtifrån säker på att de två idealen låter sig förena i en och samma person. Men vad gör det när allt kommer omkring? Inom litteraturveten-

skapen borde det finnas plats både för forskare som med säker hand utvecklar sina föregångares resultat och för andra forskare som experimenterar med nya idéer och prövar sig fram i okänd terräng. Idealet borde vara inte att åstadkomma något slags kompromiss mellan dessa ytterligheter, utan att få dem att respektera och samarbeta med varandra.

Mot den bakgrunden anser jag också att man bör förändra dagens tjänstetillsättningssystem. När man söker ett lektorat eller en professur är det faktiskt ett jobb på en bestämd arbetsplats man intresserar sig för, och det kan då tyckas självklart att det är arbetsplatsens krav som avgör vem som skall få tjänsten. Riktigt så går det emellertid inte till i den akademiska världen. De sakkunniga rekryteras externt och får till uppgift att bedöma de sökande utifrån ett antal »objektiva« vetenskapliga kriterier som inte står i någon direkt relation till arbetsplatsens konkreta behov. Resultatet blir en tio i topp-lista där den sökande har reducerats till ett abstrakt vetenskapligt subjekt. Följaktligen kommer den sökande att uppfatta sakkunnigutlåtandet som en värdering av hans eller hennes person – snarare än funktion i ett praktiskt sammanhang – och därifrån är steget givetvis inte långt till att han eller hon känner sig kränkt.

En opartisk bedömning utförd av experter krävs onekligen vid tillsättningen av en vetenskaplig tjänst, men många av de fullt förståeliga klagomålen skulle förmodligen kunna undvikas om de sakkunniga hade nöjt sig med att utpeka en mindre grupp kvalificerade sökande och sedan överlätit åt universitetet eller den berörda institutionen att välja den person man fann lämpligast för jobbet. Risken för inavel skulle möjligen bli större, men liksom vad gäller andra arbetsplatser måste man förutsätta att en akademisk institution i längden ser till sitt eget bästa. Och det är trots allt forskningen eller utbildningen som bör främjas genom tillsättningen av en akademisk tjänst, inte den enskilda vetenskapsmannens ego.

Anders Öhman, universitetslektor
i litteraturvetenskap vid Institutionen
för litteraturvetenskap och nordiska
språk, Umeå universitet

1. Frågan om vilken syn på litteraturvetenskap och vetenskaplig skicklighet som kommer till uttryck i dagens tjänstetillsättningssystem är svår att ha ett entydigt svar på. Eftersom tjänstetillsättningssystemet beror av sakkunniginstitutionen är det naturligtvis de sakkunnigas syn på vetenskapen som återverkar på tillsättningarna. Inom litteraturvetenskapen finns det idag många olika slags vetenskapliga hållningar som de sakkunniga representerar. Bara för ett par decennier sedan tror jag att det var annorlunda. Det fanns en mera självklar, om än ifrågasatt, konsensus om vad som var litteraturvetenskap.

Den senaste tidens debatt om litteraturens kanon har aktualiserat det faktum att det i vårt ämne inte längre finns en dominerande syn på vad som är litteraturvetenskap. Skälet till detta är inte bara utvecklingen av en rad olika teoretiska riktningar inom ämnet, som dekonstruktion, nyhistoricism, feministisk teori, cultural studies, postkolonial teori etc., utan även krasst materiella. Det finns inte någon möjlighet för litteraturvetenskapen att fortsätta i gamla hjulspår när antalet sökande till de litteraturvetenskapliga kurserna minskar. Trots pluralismen när det gäller vetenskapliga hållningar inom ämnet, är det svårt att låta bli att misstänka att skälet till att en sakkunnig föredrar en sökande framför en annan beror på den sakkunniges preferenser när det gäller vetenskapssyn. Det enda gemensamma för de sakkunnigutlåtanden som avgör tjänstetillsättningarna idag tycks vara de mera formella aspekterna. Det vill säga, att man på något vis mäter arbetsinsatsen i de inskickade arbetena och räknar undervisningstimmar.

2. Det är svårt att se hur dagens tjänstetillsättningssystem skulle kunna förbättras. Det är klart att sakkunnigförfarandet på många sätt är i kris, vilket i första hand beror på att antalet

sökande till tjänsterna håller på att bli orimligt stort. Att som sakkunnig rättvist hantera trettiofem sökande till en lektorstjänst är en omöjlighet, och att dela upp de sökande på flera sakkunniga resulterar i svåra jämförelser och sammanvägningar. Ändå skulle det inte vara något alternativ att enbart gå efter yttre mått, det vill säga antal böcker, artiklar och timmar.

Det är naturligtvis mycket svårt att ha generella synpunkter på vilka kriterier sakkunniga borde arbeta utifrån. Ändå tror jag att det vore bra att inte ignorera det faktum att vårt ämne rymmer många olika slags riktningar, utan i stället premiera mångsidigheten, både vad gäller teori- och ämnesval. Det är ett faktum att de som företrätt en alternativ teoribildning, t.ex. feministisk teori, inte bara kunnat slå sig till ro med att behärska denna. De har även varit tvungna att sätta sig in i andra teorier för att kunna gå i dialog med dem. Det gäller också ämnesvalet. Om man arbetat med annan litteratur än den kanoniserade har det ofta resulterat i en hög grad av medvetenhet om relationer mellan olika genrer och verk i olika tider. I bästa fall har det resulterat i en bredare litterär och litteraturvetenskaplig kompetens.

3. En sådan bredd och komplexitet borde i själva verket vara både legitim och helt nödvändig, eftersom litteraturen är alltför komplicerad och mångfacetterad för att kunna omfattas av en enda teori och metod. Michail Bachtin, som redan 1970 svarade på en liknande enkät som denna angående litteraturvetenskapens framtid, menade att om man isolerade litteraturen från sin rika och komplexa kulturella kontext, så var det omöjligt att tränga in i de stora verken »och själva litteraturen börjar framstå som en liten och föga betydelsefull affär«.

Det är vad jag tror hotar litteraturvetenskap idag. Att svaret på den utmaning som förändringarna i den samtida kulturen ställer oss inför blir att vi drar oss undan till det vedertagna och kända, och att inte bara litteraturen utan också litteraturvetenskapen blir en mycket liten sak.

LITTERATURENS POLITIK

av Jacques Rancière

Rancière (1940) är professor emeritus i filosofi från Université de Paris VIII, Saint Denis. Han är författare till över 25 böcker och ett stort antal artiklar om filosofi, litteratur, konst, estetik med mera. Efter att under 1960-talet ha varit lärjunge till Louis Althusser och medförfattare till *Lire Le capital* distanserade han sig från marxismen, och arbetade sig successivt fram till en högst originell position som under de senaste åren rönt allt större internationell akademisk uppmärksamhet. När han närmar sig den litterära texten är det inte som ett hermeneutiskt tolkningsobjekt, utan som en politisk handling i egen rätt. Genom att gripa in i och förskjuta gränserna för det sinnliga, synliga och sägbara har litteraturen kraft att utmana den rådande maktordningen.

TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

TFL

Denna artikel kan endast läsas i tidskriftens pappersupplaga vilken kan beställas via redaktionen.

För kontaktuppgifter, se under rubriken "Information för läsare" i menyn till höger!

MÖTE MED JACQUES RANCIÈRE

Vilket kommer först: litteraturen eller kritiken? *TFL* sökte upp Jacques Rancière med avsikt att ställa både de svåra frågor och naiva frågor hans verk väcker. Samtalet ägde rum i Köpenhamn den 13 februari 2007. *TFL* representerades av Anders Johansson och Nils Olsson, samt Solveig Gade (doktorand vid Institutionen för Konst- och Kulturvetenskap, Köpenhamns Universitet). De svarar också för transkriberingen och översättningen från engelskan.

TFL: I ditt arbete har du alltid rört dig *mellan* diskurserna: mellan filosofi och litteratur, politik och estetik etc. Ska detta förstås som en medveten strategi, och således en form av kritik av de konventionella gränserna mellan olika kunskapsområden, så som de framträder i den traditionella universitetsstrukturen till exempel?

Jacques Rancière: Javisst, men det var inte avsett som en kritik; jag skulle säga att det var en nödvändighet. Jag tror att man *måste* överskrida gränserna om man vill förstå vissa saker. När jag började arbeta med frågor som antogs vara filosofiska, eller som hörde till den politiska filosofin, var jag till exempel tvungen att korsa gränsen och bli historiker; studera emancipationens verkliga historia istället för att diskutera de marxistiska begreppen. Jag var tvungen att överge socialhistorikernas antaganden, fördomarna om populärt tänkande och så vidare. Av den anledningen var jag tvungen att cirkulera mellan historia, filosofi, litteratur etc. Om man vill förstå vilket nytt komplext fenomen som helst – oavsett om det tillhör sociologin, filosofin eller litteraturen – så måste man överskrida gränserna. Så det var inte någon strategi; det var en nödvändighet.

TFL: Men kan man inte samtidigt argumentera för att det finns ett behov av att försvara de traditionella institutionerna, särskilt om man betänker att de idag är under konstant tryck att göra sig mer användbara, att samarbeta med kommersiella aktörer och så vidare?

JR: Jag tror inte att man kan använda det argumentet; man kan inte försvara sig mot marknaden genom att hålla sig till de traditionella disciplinerna. Det är två olika problem. Givetvis finns det ett problem i relationen mellan universitetet och marknaden, men det är alltför lätt att göra det till ett argument för att allt ska förbli som det är. Om vi vill ha ett universitetssystem där vi prövar nya perspektiv, skapar nya begrepp och öppnar nya forskningsfält, så måste vi öppna gränserna, också *inom* de institutionella ramarna. Det jag gjorde, gjorde

jag inom filosofins ramar. I vissa fall var det lite riskabelt, och etablissemangen tyckte naturligtvis inte att det jag åstadkom var filosofi. Så karriärmässigt medförde det en del olägenheter, men det är ingen poäng med att opponera sig mot status quo och samtidigt sukta efter marknaden.

TFL: Ditt sätt att dela upp konsten i tre olika regimer – den etiska, den representationella och den estetiska regimen – verkar vara nära förbunden med Michel Foucaults genealogiska tänkande och hans begrepp »episteme«. Men ni tycks skilja er åt vad gäller frågan om jämlikhet, och kanske också beträffande de exkluderades förmåga att realisera den fundamentala jämlikheten, som oundvikligen suddas ut eller förvanskas i den rådande delningen av det sinnliga?

JR: Mitt sätt att urskilja regimer i konsten har definitivt att göra med vad jag har lärt mig av Foucault, nämligen att skriva historia på ett annat sätt, att försöka ersätta den kronologiska historien med idén om ett slags underliggande struktur. Så visst, det jag gör är besläktat med Foucaults idé om episteme, och jag sympatiserar med hans tänkande – därom råder inget tvivel. Men mitt sätt att förstå politik skiljer sig från Foucaults. Han identifierar överlag politik med makt och maktstrukturer, medan jag försöker definiera politik från en annan ståndpunkt, nämligen från jämlikhetens perspektiv – märk väl en jämlikhet som alla omfattas av. Många av de som är inspirerade av Foucault tänker också politik just som former av makt. Det innebär att de nödvändigtvis blir beroende av dessa maktkonstruktioner och det inskränker självfallet möjligheten att operera med och applicera jämlikhetstanken. Jag befann mig mycket nära och var mycket intresserad av Foucaults arbeten vid början av 1970-talet när han arbetade med *Övervakning och straff*, men jag är inte särskilt intresserad av hans senare verk, till exempel hans arbete om biomakt.

TFL: Låt oss hoppa till litteraturforskningen och litteraturvetenskapen som institution. Det är knappast någon överdrift att påstå att den

– åtminstone i Sverige – idag befinner sig i kris eller i förvandling, beroende på vem man frågar. Problemet är kanske att viljan till förändring är svagare än behovet att försvara de gamla positionerna. Ditt projekt är väldigt intressant ur det perspektivet, eftersom det rymmer en så stark omdefiniering av litteraturen och indirekt också av litteraturvetenskapen. Vilken är litteraturvetenskapens uppgift ur ditt perspektiv? Finns det alls något behov av litteraturvetenskap idag?

JR: Jag tror inte att det finns något behov av litteraturvetenskap i allmänhet. Det fanns en form av litteraturkritik som var viktig, till exempel i Frankrike på 1800-talet. Den innebar en omförhandling av litteraturens nya relationer till andra konstnärliga praktiker och kunskapsfält. På den tiden var litteraturen en sfär där många discipliner och logiker möttes. I det avseendet var litteraturkritiken viktig. Jag tror inte att man ska karakterisera litteraturkritik enbart som en form av uppskattning av litteratur; litteraturkritik är en form av transformering av litteratur. Så litteraturkritiken har samma vitalitet som litteraturen själv. Det är givetvis väldigt svårt att uttala sig om dagens litteraturkritik. Det utförs en massa forskning vid universiteten; den må vara intressant eller inte men det intressanta ur mitt perspektiv är att utforska vad jag skulle kalla litteraturens epistemologiska aspekter. De sätt på vilka litteraturen var platsen för ett slags möten och omfördelning av vissa diskurser. Om det är nödvändigt att bedriva litteraturkritik idag? Ja, jag tror att vi behöver en återupptäckt av litteraturen som gör oss förmögna att förstå vad jag skulle vilja kalla förhållandet mellan kunskap och fiktion.

TFL: Är den uppgiften den samma idag som för, säg tjuugo år sedan?

JR: Jag vet inte om uppgiften är exakt den samma som då. Mitt eget perspektiv är historiskt, som ni vet. Det som intresserar mig i 1800-talslitteraturen är hur litteraturen skapade vissa former och paradigmer för tolkning som sedan användes inom andra vetenskaper, som

historia, sociologi och till och med psykoanalys. Det är detta som intresserar mig. Vad gäller nödvändigheten att göra det samma i dagens litteratur – jag vet inte.

TFL: Det för oss till frågan om vad som idag kallas litteratur, eller vad som idag görs i litteraturens namn. Du skiljer mellan litteraritet, som en allmän demokratisering av det skrivna ordet, och litteratur, som en särskild skrivpraktik. Men är det inte också möjligt att göra en distinktion inom det allmänna fältet för konstpraktiker, där somliga litterära praktiker äger rum utanför litteraturen, men inom konstens produktionssfär? Vilken är institutionens funktion i relation till distinktionen mellan litteraritet och litteratur? Vad som kallas litteratur styrs givetvis av regler och konventioner som också kan vara repressiva.

JR: Vad jag kallar litteratur i egentlig mening är det slags omförhandling som huvudsakligen ägde rum under 1800-talet; i dess hjärta ligger vad jag skulle vilja kalla grundandet av litterariteten. På ett sätt är litteraturen ur mitt perspektiv en skrivkonst som saknar formella regler. Visst finns där konventioner, men i grunden betecknar litteratur för mig denna form av skrivkonst som inte har några definitiva regler eller konventioner. Utifrån detta perspektiv kan man tänka sig litteraturen som något som överskrider gränserna för det som vi erkänner som litteratur. Ur mitt perspektiv är distinktionen först och främst mellan konst som bestäms av regler och konst utan bestämda regler.

TFL: Om det inte finns några regler, hur skulle du då beskriva relationen mellan praktik, poetik och kritik inom denna litterära regim?

JR: Visst kan kritikern ha en vad jag skulle kalla för egentlig roll, när det föreligger koder som kritikern kan säga att något överensstämmer med eller inte. Vad kritikern gör när det inte längre finns några regler är något annat. Inte för att tala om vad författaren borde göra, utan vad författaren har gjort. Kritikern är någon som parafraaserar, vilket ur mitt perspektiv inte är något pejorativt. Sedan 1800-talet har

litteraturkritiken framför allt varit ett sätt att omformulera vad som äger rum inom litteraturen. Jag tror inte att det är någon större skillnad idag. Visst finns det en akademisk definition av litteraturkritiken som en praktik som anpassar ett sätt att skriva till en publik. Men det är något som hör hemma inom massmedia, inte inom humaniora.

TFL: Så litteraturen kommer alltid först?

JR: Jag tror att litteraturen är en diskurs som upphäver skillnaden mellan en diskurs och diskursen. Under 1800-talet var konst- och litteraturkritiker väldigt ofta också konstnärer och författare. Det var ett sätt att radera särskildheten hos olika diskursnivåer. Min poäng är att man inte ska tänka konst och kritik som olika diskursnivåer – kritiken är inte en metadiskurs. Kritiken ingår i samma väv som romaner och så vidare. Visst skrev Mallarmé litteratur- och teaterkritik, men jag skulle säga att den utgör en del av hans poetiska verk. Det finns ingen uppdelning mellan hans arbete som kritiker och poet.

TFL: Så när du skriver, i »Litteraturens politik« (se detta nummer), att »litteraturen har utformat de tankscheman med vilka man [1900-talets kritiker] tror sig kunna avmystifiera den« ska det alltså inte förstås som en kritisk synpunkt, ett rop på mer teori, mer spekulation eller liknande?

JR: Nej. Det är samma poäng igen: en kritik av idén om en metadiskurs. Litteratursociologin tror sig vara en kritisk diskurs som är kapabel att se det som är dolt i litteraturen, det som finns bortom eller bakom litteraturen. Denna idé, som födde olika former av litteraturkritik (litteratursociologi, marxism och så vidare), var i själva verket inramad av litteraturen själv. Det rör sig om ett slags hermeneutik, en den sociala textens hermeneutik, som från början var en uppfinning av litteraturen själv. Hela min polemik handlar om denna distribution av discipliner, vilket också inbegriper en separation av etiketter, såsom idén om en metadiskurs som har tillgång till sanningen, diskursens

egen sanning. Detta berör givetvis också den politiska frågan om jämlikhet: metadiskursens uppkomst, separationen av disciplinerna, resulterar naturligtvis i specialistens makt, makten hos den som sitter inne med sanningen om litteraturens naivitet, fantasi etc.

TFL: »Autonomi« är ett avgörande begrepp i din litteraturförståelse. I det avseendet befinner du dig väldigt nära Theodor W. Adorno, för vilken konstverkets autonomi inte är något stabilt, utan snarare den dialektiska motsatsen till verkets heteronomi. Det är i den spänningen verket – liksom dess politiska halt – existerar, enligt Adorno. Du verkar vara väldigt enig med honom på den punkten.

JR: Ja, det är riktigt. Det finns en spänning hos Adorno. Å ena sidan en stark opposition mellan »sann konst« och »populär konst«; å andra sidan är det, som ni vet, alltid möjligt att hitta den motsatta hållningen i hans verk. Ta till exempel hans syn på musik, där det finns en stark motsättning mellan Schönberg och Stravinskij. Stravinskij är den som blandar »populärmusik« med det sanna konstverket, medan Schönberg framstår som den autonoma musikens hjälte. Men samtidigt prisar han Gustav Mahler för just detta: att han introducerar populära melodier i sina autonoma verk. Givetvis sympatiserar jag med Adorno – han försöker tänka konstverkets motsägelser, tänka autonomi som ett rum av motsägelser.

TFL: Adornos dilemma är ju att den här spänningen tycks begränsa konstens möjligheter – till sist står han inför Becketts tystnad och nästan inget mer. I det avseendet finns en skillnad mellan er. Tönen i ditt verk är en helt annan; den sortens apori som man finner hos Adorno saknas i ditt perspektiv. Hos Adorno är konstens hopp och politiska möjligheter i slutändan ytterst begränsade.

JR: Ja. Och det finns naturligtvis historiska och teoretiska orsaker till den skillnaden. Adorno är det historiska avskedets tänkare; bakgrunden till spänningen hos honom är hans vision av historien, hans pessimistiska syn på moder-

niteten, en föreställning om att moderniteten har kantrat och så vidare. Jag lever i en annan tid, och har fördelen – eller kanske nackdelen [skrattar] – att inte befinna mig i den spänning som var rådande under Adornos tid: först ett hoppets klimax, som ersattes av en sorts hopplöshetens klimax. Jag kommer efter detta. Det finns inget stort historiskt hopp idag, och ingen utbredd föreställning om någon stor historisk Katastrof. Det är bakgrunden.

Samtidigt har jag redan från början försökt att separera den estetiska erfarenhetens autonomi från idén om verkets egen autonomi. Jag tror inte att verket som sådant har någon autonomi. Det som avses när man talar om autonomi är en form av erfarenhet, en erfarenhetssfär. För mig står det helt klart att det redan från början finns en relation mellan idén om den estetiska erfarenhetens autonomi och upplösningen av varje kriterium för att definiera autonom konst och skilja den från heteronom konst. Alla mina analyser av Flaubert till exempel handlar om detta. Han anses vara mästaren av »konst för konstens skull«, men samtidigt skriver han på basis av en litteraritet som består i frånvaron av ett specifikt litterärt språk. Hela dialektiken i *Bouvard et Pécuchet* (*Den eviga dumheten*) finns just här: särskiljandet av konstverket leder i slutändan till att litteraturens prosa blir helt oskiljaktig från vardagslivets prosa. Så, jag betraktar inte spänningen på samma sätt som Adorno.

TFL: I flera sammanhang har du uttalat dig kritiskt om den så kallade politiskt engagerade samtidskonsten, inte minst relationella och kollektivt orienterade riktningar. Du har kritiserat den för brist på motsättningar mellan heterogena element, och för att sakna den spänning som enligt dig är karakteristisk för konsten inom den estetiska regimen: att konstens objekt å ena sidan tillhör en separat sfär, och att de å andra sidan inte skiljer sig specifikt från objekt inom andra sfärer. Befinner vi oss i själva verket vid den estetiska regimen slut, vid början av en ny etisk konstregim, där samtidskonstens

åberopande av autonomi har blivit ett ihåligt postulat?

JR: Nej, det tror jag inte. Det jag kallar konstregim är inte riktigt samma sak som episteme i Foucaults bemärkelse. För mig handlar till exempel den estetiska regimen om hur konst fungerar. Inom denna regimen kan former av representativ eller etisk konst också uppstå. Jag tror inte att det är tal om något slags övergång eller återvändande till den etiska konstregimen. När jag skrev om den etiska vändningen inom konst och politik var det för att jag försökte sätta fingret på vissa fenomen som jag iakttog i min samtid, men nu tror jag att det mest var en övergående tendens. Men ser man på försöket att återuppliva den aktivistiska konsten måste man ställa frågan mot vilken bakgrund man försöker göra det. Idag definieras aktivistisk konst inte längre av en tydlig politisk kamp, utan i högre grad av en vilja att »göra något« (att göra upp med och lämna museet, den formalistiska konsten och så vidare), men problemet är att denna ambition är helt och hållet baserad på konsensus. Vi kan till exempel iaktta det i Frankrike, där det råder en oro över »de sociala bandens upplösning«. Följaktligen får konsten i uppgift att laga dessa band. Men jag tror, som sagt, att det bara var fråga om en tendens som i första hand ägde rum inom den så kallade relationella konsten, vilket för övrigt är en ganska problematisk term. Nicolas Bourriaud lanserade de här definitionerna av en ny konstpraktik, som gick ut på att man inte längre producerade verk, utan relationer. I förbindelse med det baserade han sig bland annat på Pierre Huyghe praktik (som till exempel ändrade och bytte ut reklamaffischer, använde vanliga människors fotografier och så vidare). Men de verk som Huyghe har ställt ut på sistone har absolut inget med relationell konst att göra – det rör sig snarare om ett slags monumental konst för konstens skull. Så jag skulle säga att termen »relationell konst« var ett försök att syntetisera något som fanns i luften på 1990-talet när Bourri-

aud skrev sina artiklar, men jag anser inte att den definierar någon särskilt stark strömning i dagens konst. Men utan tvekan finns det en lockelse i den, eftersom det inte finns någon tydlig bild av framtiden eller någon tydlig historisk kamp som den aktivistiska konsten kan stödja sig på. Och just därför finns det en risk att den aktivistiska konsten bara kommer att handla om att förflytta sig ut ur konstinstitutionen. Men att röra sig »utanför« innebär naturligtvis bara en bekräftelse av den definition av »utanför« och »innanför« som är en del av den konsensuella ordningen.

TFL: Gäller det också den etiska vändningen inom humanvetenskaperna? Ta en filosof som Martha Nussbaum som vänder sig till litteraturen för att hämta etiska poänger?

JR: Det är två olika saker. »Etik« är ett besvärligt ord. Den etiska vändningen, »etik« i en enkel bemärkelse, handlar om att skapa nya former eller ramar för det gemensamma. Men i en annan, hårdare bemärkelse – såsom det har beskrivits av Lyotard till exempel – är »etik« något helt annat: etik handlar här om relationen till samhällsordningen, att åstadkomma politisk dissensus genom en form av radikal heteronomi. Så det är fråga om två varianter av den etiska vändningen, två skilda aspekter av samma situation eller fenomen, nämligen utsuddandet av politiska konflikter.

TFL: I »Who is the Subject of the Rights of Man« (*South Atlantic Quarterly*, 103:2-3, 2004) skriver du att den etiska trenden inom politiken kan kokas ned till en etisk konflikt mellan gott och ont (som i president Bushs aktuella politik till exempel), och att politiken i det avseendet kan beskrivas som ett undantagstillstånd, så till vida att den inbegriper en eliminering av dissensus. Beträffande samtidskonsten skriver du, i artikeln »The Politics of Aesthetics« (wiki.d-a-s-h.org/node/99), att den heller inte lämnar någon plats åt dissensus, i och med att den är formad och dikterad av en övergripande konsensus som suddar ut heterotopier och möjligheten till politisk praktik. Kan du säga lite

mer om det här sambandet: den etiska trenden i konsten och i politiken?

JR: Det är ett rätt komplicerat förhållande, för även om de olika trådarna på vissa sätt bildade en knut när jag skrev dessa texter om den etiska vändningen, är de i andra avseenden oberoende av varandra. Till att börja med har vi det som ligger implicit i idén om konsensus: utsuddandet av politiska skillnader, till förmån för idén om att politik handlar om det gemensamma, om samhället som en helhet. En del av bilden i Bushs fall är föreställningen om ett direkt samband mellan »the American way of life« och demokratiska värden som jämlikhet, frihet och så vidare. På den här nivån ersätter konsensus alltså en konfliktfylld strukturering av vår gemensamma värld.

Vad gäller de konstformer jag ägnade mig åt, till exempel relationell konst, så är de självfallet också upptagna av denna idé om konsensus som förutsätter att delande ersätts av exkludering. Det hela går ut på att en del människor befinner sig i marginalerna, eller helt utanför, och att vi bör göra allt vi kan för att få in dem igen. Resultatet var en konst som riskerade att urarta till social verksamhet.

Detta var den första nivån; den andra nivån infinner sig när etik inte bara refererar till det gemensamma ethos, utan också till en radikal heterogenitet i form av en kamp mellan Gott och Ont, en heterogenitet i form av det radikalt Andra. Så det finns ett samband mellan kriget mot terrorismen och två sorters etiska trender inom konsten. För det första den jag har analyserat i Clint Eastwoods film *Mystic River*, nämligen ersättandet av den klassiska fiktionen om rättvisa med nya traumafiktioner. Detta trauma består i en föreställning om att det inte finns någon verklig rättvisa, utan bara olika civilisationsteorier och individuella perspektiv. För det andra alla diskussioner om det opresenterbara, idén om att modern konst handlar om det opresenterbara, däribland förintelsen etc. I förlängningen av den idén ligger intresset för förintelsen och en kritik av repre-

sentationen. Så detta är en annan tråd, som skiljer sig lite från den första. Ibland är dessa etiska trender allierade, andra gånger inte.

Om vi ser på stödet för Bush, som delar av västvärldens *intelligentia* stod för, är det tydligt att det berodde på ett komplicerat mönster. Det intellektuella stödet i exempelvis Frankrike baserade sig inte så mycket på en tro på att Bush verkligen stod på Guds sida i kampen mot ondskan, utan på en idé om civilisationens kris, på ett stort trauma förbundet med utsuddandet av den symboliska ordningen. Terrorattacken den 11 september betraktades till exempel som det förträngdas återkomst, och därför var det nödvändigt att stödja Bush – det var det enda sättet att hantera krisen. Så på ett sätt hade västvärlden fel, men samtidigt hade den just därför rätt om Bush [skrattar!]. På ett eller annat sätt var det som om det fanns en modern konstlogik – det utsägligas logik – bakom det etiska försvaret av Bush och den västerländska världen.

TFL: Alain Badiou har riktat kritik mot dig för att du i ditt politiska tänkande inte tar hänsyn till de organisatoriska aspekter processer som föranleder manifestationen av det politiska. Vilken roll spelar organisationsaspekten och det normativa enligt din uppfattning i ditt tänkande av det politiska?

JR: Jag försöker definiera vad politik kan betyda, om det överhuvudtaget betyder något. Det är det som är mitt projekt – jag är inte en politisk organisationsteoretiker! Och jag tycker inte att det är meningsfullt att kritisera mig för att jag inte ägnar mig åt organisatoriska aspekter. Självfallet finns det en form av organisering i all politisk kamp – om det så är tal om en anarkistisk aktion så är den organiserad! Så det intressanta är inte organisationsfrågan utan *strategin*, föreställningen att politisk handling ska ledas av ett slags strategi som definierar medel och mål och så vidare. Vi befinner oss i en situation som vi inte vet vad den kommer att leda till, och som vi heller inte vet vart vi *vill* att den ska leda. På den tiden, när den marxistiska teorin dominerade, kunde idén om strategi na-

turligtvis bygga på en historieteori och ett slags tro på historien, men jag tror inte att det finns någon tro idag. Strategier – de så kallade strategierna – är i själva verket alltid ett bevarande av organisationer. Så från min synvinkel finns det inget behov av organisering. Det finns inget behov av den när man inte vet vad man ska ha den till. [Skrattar.]

TFL: Menar du att organisering riskerar att bekräfta givna normer och strukturer?

JR: Jag skulle säga att organisering delvis bär på ett politiskt bakslag, för organisering betecknar också sätt att vara, liksom kollektiva kroppar och strukturer. Varje organisation strävar dessutom mot sin egen reproduktion och expansion – och det gäller i lika hög grad för den minsta vänsterorienterade grupp som för statsmakten. En del av organisationsdiskursen handlar egentligen om denna självreproduktion. Min enda poäng är: organisering av vad?

TFL: Om vi till sist återvänder till »Litteraturens politik« och Rimbauds roll i den. Intressant nog framstår han som något av essäns hjälte; den som, till skillnad från Flaubert eller Balzac, fortfarande pekar ut litteraturens framtid.

JR: Ja, Rimbaud dyker upp i slutet av essän, men jag skulle inte kalla honom framtidens hjälte. [Skrattar.] Han var den som starkast sökte litteraturens förvandling – eller kanske återgång – till en form av »folkets sång«. Han tänkte sig en ny sorts ord inkorporerat i en kollektiv kropp. Så det var två saker hos Rimbaud som intresserade mig. För det första ville jag bestrida Sartres uppfattning av Rimbauds poesi som ett slags måleri på en duk. Jag såg saken helt annorlunda: som ett nytt försök att inkorporera orden i köttet. Så för det andra är Rimbaud intressant på grund av sitt försök – som är en del av ett mer allmänt försök under 1800-talet – att ur den litterära innovationen skapa en ny form av bemäktigande av en kollektiv kropp. Den grundläggande idén var att skapa en ny form av skrivande, något i stil med en dröm, en grekisk kör, en kollektivitet med egna ord. Det paradoxala i denna ambi-

tion blir tydligt i »Språkets alkemi«: han vill förvandla orden till kött, men det som i slutändan är tillgängligt är gamla refränger, gamla målningar och så vidare. Det intressanta här är motsättningen mellan idén (om poesin som blir kött) och poesins material; transformationen av gamla refränger till det gemensamma nya hymn... På ett sätt rör det sig om Balzacs antikaffär som tranformeras till ett slags framtidens poesi. Och den paradoxen fick ett fortsatt liv, såtillvida att den togs upp av surrealisterna som försökte återupprätta en poesi om vad-som-helst, antikhandelns poesi, och konstruera den som drömvärldens realitet. I det avseendet är det viktigt att Benjamin dyker upp i slutet

av essän; han försökte omarbete surrealisternas försök.

TFL: Ja, i det avseendet verkar du stå nära Benjamin. Men hos honom finns ett avgörande messianskt drag; hos dig finns möjligen ett hopp om ett bättre samhälle, men inte i samma starka bemärkelse som hos Benjamin.

JR: Jag har ägnat mig åt samma material som Benjamin (antikhandeln, arkivets poesi etc); skillnaden är att Benjamin förenar en messiansk tradition med marxistisk historieteori, freudiansk teori med mera. I min forskning finns inget i den stilen, men i grund och botten hyser också jag en föreställning och ett hopp om en bättre framtid.

OVÄSEN ELLER RÖSTER

Om de lägre klassernas intelligens
hos Jacques Rancière

av Mikkel Bolt

Bolt (1973) undervisar i modern kulturhistoria vid Institutionen för Konst- och Kulturvetenskap, Köpenhamns Universitet, och sitter i redaktionen för tidskrifterna *Mutant* och *Øjeblikket*. Hans Ph.D.-avhandling heter *Den sidste avantgarde: Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik* (Köpenhamn: Politisk revy, 2004).

Det handlar om att redogöra för konstituerandet av ett nätverk av illegitima diskurser som omöjliggör en fast identitet, omöjliggör ett fast förhållande mellan kropparna och orden.¹
/Jacques Rancière

Jacques Rancière intar en speciell position på Frankrikes intellektuella scen, något avskild från de dominerande tendenserna, så till vida att han, förutom i sin tidigaste ungdom, inte har tillhört någon av de framträdande filosofiska skolor eller riktningar som har dominerat den franska filosofin de senaste 35 åren. Rancière har kryssat fram och tillbaka mellan discipliner som filosofi, historia och pedagogik, och kan inte sägas vara vare sig strukturalist, marxist, dekonstruktionist eller deleuzian. Sedan han distanserade sig från sin läromästare Louis Althusser i slutet av 1960-talet – när Rancière var 25 år var han med och skrev Althusserns centrala verk *Lire le Capital*, som utkom 1965 – har han helt enkelt befunnit sig lite vid sidan av. På 1970-talet, när Althusserns vetenskapliga marxism, begärsfilosofin och de nya filosoferna konkurrerade om att sätta dagordningen, grävde Rancière ner sig i arbetararkiven; på 1980-talet, när Lyotards postmoderna språkfilosofi, dekonstruktion och neoliberal kantianism var på modet, kritiserade Rancière filosofins hierarkiserande olikhetsdiskurs; och på 1990-talet, när bland annat Jean-Luc Nancy och Giorgio Agambens Heidegger-inspirerade ontologiska gemenskapsfilosofi och Pierre Bourdieus sociologiska interventioner hade vind i seglen, vände sig Rancière mot filmens och konstens metapolitiska likhetskrav. Som Alain Badiou har formulerat det, handlar det för Rancière om »att alltid placera sig i diskursernas mellanrum och att aldrig välja någon av dem«.²

Mellanrummets dynamik – en formel som inte bara karaktäriserar Rancières närvaro på den intellektuella scenen, utan också skulle kunna fungera som titel på hans filosofiska projekt. Oavsett om han ingående studerar 1830-talets diktande arbetare, Pierre Bourdieus sociologi eller filmskapare som Anthony Mann, är Ran-

cière alltid lyhörd för kringflackande ord, ord som sliter sönder diskursens ordning. Han fascineras av de som befinner sig i de sociala klassernas marginaler; de, vars röster inte blir hörda; de osynliga och de som, enligt filosofin, inte kan något. Därför rör sig Rancière alltid mellan något, mellan historia och filosofi, filosofi och politik, politik och estetik, mellan arkiviskt arbete och filosofisk kritik. Sålunda är det heller inte många av hans skrifter som har akademisk form. I sina framställningar ger han ofta ordet till glömda existenser; han stiger åt sidan och låter de exkluderade komma till tals. Rancière är inte en 'maître à penser', den som har den rätta kunskapen, utan en polemisk läsare som är lyhörd för en mångfald röster som traditionellt exkluderas från filosofin. På så sätt är han de lägre klassernas filosof, som underminerar alla hierarkier i kampen för likhet. I analogi med hans kritik av filosofens självutnämnda roll som samhällets hjärna finns det inget docerande i Rancières filosofi, som snarare är aforristisk, lyrisk och ironisk. Hans framställningar presenterar ofta överraskande paradoxer som ställer doxa på huvudet och, med Rancières egen formulering, öppnar för en annan *delning av det sinnliga*. I sina många böcker fokuserar Rancière alltid på hur en grupp förvränger den härskande klassens språk och därigenom sätter frågetecken inför den plats i den sociala ordningen som gruppen blivit tilldelad.

»Vi är alla tyska judar«

Det genomgående temat i Rancières författarskap är förhållandet mellan kunskap, massorna och existensen av en föregående likhet. Som Rancière har formulerat det i en intervju:

Det hela började med maj-revolten 1968 och dess »vi är alla tyska judar« som är en fullständig ideologisk utsaga, vars validitet endast vilar på att det är möjligt att omstörta det politiska förhållandet mellan beteckningens och händelsernas ordning, genom att undersöka den lucka som skiljer subjekt

och predikat åt. Här öppnades ett helt fält där talakter förstås som politiska gester; ett fält som förändrade uppdelningen mellan orden och tingen och samtidigt förändrade distinktionen mellan legitima och illegitima talare.³

När de franska studenterna i maj 1968 så 'orimligt' identifierar sig med tyska judar, drar de enligt Rancière undan mattan för den etablerade politiska ordningen och bryter med den vanliga klassifikationsmodellen. Det är inte i egenskap av studerande som de studerande mobiliserar sig politiskt, inte mot bakgrund av sin identitet. De gör det på grund av luckan, eller mellanrummet, mellan identiteter: de befinner sig plötsligt utanför. Studenterna utmanar det som Rancière i boken *La Méésentente: Politique et philosophie* kallar polis-logiken, den logik som avgör hur gemenskapen delas upp, vem som ska göra vad för att samhället ska fungera.⁴ Enligt denna logik ska studenter studera, arbetare arbeta, fransmän vara franska. I maj 1968 utmanades och stördes denna logik och polisens delning av det sinnliga vacklade plötsligt.⁵ I motsats till vad Rancières lärare, Althusser, och det franska kommunistpartiet påstod, så var maj-revolten enligt Rancière en verklig politisk händelse, där polisordningens disciplinering avbröts: »Den politiska aktiviteten är den som förflyttar en kropp från den plats som anvisats den eller förändrar en plats bestämning; den får oss att se det som tidigare inte kunde ses, låter oss höra som ett tal det som tidigare endast kunde höras som brus. [...] Detta brott manifesteras av en serie handlingar som omstrukturerar det rum där parterna, delarna eller frånvaron av delar definieras.«⁶ I maj 1968 flöt identiteterna samman: studenterna var tyska judar. De sociala relationerna denaturaliseras och det blir plötsligt tydligt att det är möjligt att dela det sinnliga på andra sätt. Maj 1968 innebar ett brott med den polisiära logik som tilldelar folk bestämda platser och roller, som gör dem identiska med sina sociala funktioner. Som Rancière skriver: »den politiska aktiviteten [är] alltid ett sätt att manifesteras någonting som upplöser den polisiära

ordningens delanden av sinnligheten genom att förverkliga en förutsättning som i princip är heterogen i förhållande till denna ordning, en de icke delaktigas del som själv i sista hand manifesterar ordningens rena kontingens, likheten mellan vilket som helst talande väsen med vilket som helst annat talande väsen.«⁷

Maj 1968 var inte ett uttryck för en speciell social grupps krav – i det här fallet studenternas – utan snarare ett brott med en sådan logik. Därför var händelsen en kris för det 'funktionalistiska' samhället, det samhälle där alla har en 'naturligt' bestämd plats och där alla har en funktion. Genom den kollektiva identiteten (tyska judar) synliggörs det som inte var synligt: studenterna som förskjutna subjekt som kan yttra sig politiskt om det gemensamma. En riskabel subjektivering ägde rum i det att någon tog ett namn som inte gick att lokalisera. Som Rancière formulerar det: »Den sociala kombattantens identitet är [...] inte ett uttryck för någon grupps eller undergrupps 'kultur'. Den är uppfinnandet av ett namn för att överta särskilda talakter som bekräftar eller utmanar en symbolisk konfiguration av förhållandet mellan diskursens och tingens ordning.«⁸ Protesterna formade sig till deklassificeringar, där grupper dök upp där de inte skulle ha varit. Därigenom skiftade den politiska terrängen; plötsligt ägde det politiska rum ute på gatan, mellan annars åtskiljda och marginaliserade grupper. Statsmaktens reaktion i maj och juni 1968 blev då också att försöka skilja studenter, arbetare och bönder från varandra. Motreaktionens motto löd därför också: »Arbetarna tillbaka till arbetet« och »Frankrike åt fransmännen«.

Maj 1968 utgjorde ett brott i Rancières intellektuella karriär eftersom händelserna gjorde det nödvändigt för honom att distansera sig från sin läromästare Althusser, som hade avvisat studenternas och arbetarnas kritik som illegitim. När Althusser konfronterades av protesterna framstod han, enligt Rancière, som den etablerade ordningens filosof. Som Rancière formulerade det i sin första bok, *La Leçon d'Althusser* från

1974: »Den marxism vi lärde oss i den althuserska skolan var ordningens filosofi, vars principer separerade oss från den revoltrörelse som skakade om den borgerliga ordningen [1968]«. ⁹

Rancière hade varit med i den så kallade Cercle d'Ulm, en grupp unga maoistiska teoretiker som följde Althusers seminarier om Marx på Ecole Normale Supérieure. ¹⁰ På dessa seminarier genomförde Althusser sitt angrepp på den humanistiska marxismen och introducerade idén om ett epistemologiskt brott mellan en ideologisk och en vetenskaplig Marx; en idé som gavs uttryck genom den epokgörande *Lire le Capital*. Det var denna distinktion som Rancière utmanade i texten »Sur la théorie de l'idéologie«, där han kritiserar Althusser för att använda ett dubbelt ideologibegrepp. ¹¹ I inledningen definierar Althusser ideologi som en sociologisk funktion som säkrar den sociala totalitetens sammanhang: ideologin reglerar individernas förhållanden till sina uppgifter. Med andra ord framställer Althusser ideologin som en totalitet som är mer grundläggande än klasskampen. Men samtidigt gör Althusser ideologin till den dominerande klassens vapen. Som Rancière skriver: »Ideologin som ursprungligen inte framställdes som en kampscen, har efter hand blivit *en av kampens kombattanter*. Klasskampen i ideologin, som ursprungligen glömdes, vänder tillbaka i en fantastisk fetischerad form som klasskampen mellan ideologin [...] och vetenskapen.« ¹² Skillnaden mellan ideologi och vetenskap upphör att vara en motsättning. Vetenskapen är inte endast annorlunda än ideologin, den är »ideologins Andre«. ¹³

Rancières kritik av Althusers begreppspar ideologi/vetenskap utvidgas i den centrala text i *La Leçon d'Althusser* där Rancière kommenterar Althusers *Réponse à John Lewis* från 1973. I denna bok redogör Althusser för existensen av två skilda klasskamper: å ena sidan klassernas klasskamp, som emellertid kännetecknas av att den fördunklas av historicitiska och humanistiska illusioner, och å andra sidan klasskampen i teorin, där objektiviteten

restaurerar marxismens möjliga knäfall inför humanism och subjektivism. Enligt Rancière är denna föreställning om praktik och teori ett försök att skapa ett rum för sig själv, för filosofin. Det epistemologiska brottet ska garantera filosofens symboliska makt. Föreställningen om historien som en process utan något subjekt är, enligt Rancière, inget annat än ett försök att skilja de sanna diskurserna från de falska, och att stötta kommunistpartiet och dess kritik av maj 1968: protesterna var inte någon händelse, de var uttryck för en missförstådd, vänsterorienterad småborgerlighet som det var bäst att partiet censurerade och statsmakten förbjöd. ¹⁴

Rancières analys är tydlig: distinktionen mellan vetenskap och ideologi och Althusers vetenskapsbegrepp gör inget annat än rättfärdiga kunskapens rena varande och privilegiera de som besitter denna kunskap. »Tvärsigenom alla hans [Althusers] texter [...] tecknas en särskild form av teoretisk heroism: om det är så att massorna kan skapa historien beror det på att hjältarna skapar teorin om den.« ¹⁵ Hos Althusser har massorna med andra ord inga kreativa förmågor; de är fångslade i ideologins sfär, fångslade i politikens ogenomskinliga mörker. För Althusser är det politiska irrationellt, oavsett om det rör sig om den samtida politiska situationen i Frankrike eller den politiska utvecklingen i Sovjetunionen. Enligt Althusser har den stalinistiska dogmatismen öppnat dörren för subjektivism, och vare sig det franska kommunistpartiet eller dess intellektuella har förmått ta sig ur denna irrationalism och producera något objektivt bevis för kommunismens oemotsäglighet. Enligt Althusser är motsatsen till denna irrationalitet den marxistiska teorins revolutionära specificitet. Revolutionen är den historiska och politiska rationalitetens moment, inget mindre än förnuftets inkarnation. Det är teorins uppgift att medla mellan den allmänna politikens irrationalitet och revolutionens rationalitet. Denna föreställning gör det möjligt för Althusser att undvika varje diskussion av Frankrikes samtida politiska scen och i stället uppmärksamma lös-

ningar på andra ställen. Som Rancière skriver: »Allt beror på denna dubbla relation: om vi vill bort från den aktuella politiken, som är fångad i motsättningen mellan dogmatism och opportunist, måste vi finna en lösning någon annanstans: genom att upptäcka den revolutionära politikens rationalitet i aktion – Lenin 1917 eller Mao 1937.«¹⁶ De revolutionära skeenden som Althusser refererar till – och som alltid är geografiskt och historiskt avlägsna från 1960-talets Frankrike – kan således endast upprätthålla sin status som ögonblick av ren rationalitet om de behandlas som strikt teoretiska skeenden bortom tid och rum. Därför är Althusserns skildringar av de historiska förloppen 1917 och 1937 alltid abstrakta och strikt teoretiska skildringar, och därför är Althusser tvungen att avvisa protesterna i maj 1968.¹⁷ De konkreta politiska gesterna ska skiljas från teorin. Som exponent för den marxistiska teorin, som marxismens 'maître à penser', måste Althusser sopa de nya politiska subjektens krav från bordet för de är inget annat än ideologiska påståenden; demonstranterna och de strejkande väsnas, inget annat. Althusserns försök att skapa en verklig marxistisk teori genom att skilja politik och ideologi åt, tar enligt Rancière form av en föreställning om att de sociala agenterna inte kan vara annat än okunniga om sina existensförhållanden. För hans tidigare elev finns inget tvivel: när det kommer till kritan reproducerar Althusserns vetenskapliga marxism idén om att den intellektuelle ska förklara för de olyckliga varför de i själva verket är förtryckta.

På sitt sätt löper erfarenheten med Althusser och hans förkastande av maj 1968 som en röd tråd genom hela Rancières författarskap som ständigt kretsar kring den filosofiska meddelensens avbrott, som legitimeras av den roll den påstås spela i den politiska frigörelsen. I sina böcker analyserar Rancière hur filosofkungens olika inkarnationer försöker behålla de okunniga lägre klasserna okunniga: Althusser, Platon, Marx, Sartre, Bourdieu. Brottet med Althusser var således inte endast ett brott med Althusserns marxism, det var också ett brott med ett spe-

ciellt sätt att filosofera på. Det var ett försök att bekräfta de parisiska studenternas orimliga identifikation och förstå den som massans politiska konstitution, som demokrati. På det sättet låter sig Rancières skrifter läsas som ett vittnesbörd om en situation där filosofen inte längre allvetande tronar över de okunniga massorna, då filosofen har lämnat sin kritiska diskurs säkra bastion och inte längre talar för de lägre klasserna. Som Peter Hallward skriver är Rancières grundläggande antagande ganska enkelt: »alla tänker, alla talar«.¹⁸ Det är med utgångspunkt i denna tes som Rancière oförtröttligt kritiserar de olika hinder som finns för de lägre klassernas utövande av sitt tänkande, och ironiskt skärskådar de filosofer som, liksom Althusser, påstår att de för revolutionens eller demokratins talan, men som i själva verket delar upp existensen; de delar in det som kan tänkas, höras, ses och kännas och skiljer därigenom den marxistiska vetenskapen från vänsterradikalismens illusioner, skiljer acceptabelt tal från nonsens.

Avskedet till Althusser och filosofins auktoritet driver Rancière i många olika riktningar, ner i arkiven och in i discipliner som pedagogik, sociologi och estetik. Överallt analyserar han de mekanismer som delar upp världen och skiljer mellan kunskap och okunskap, giltigt tal och oförståeliga ljud. Rancière tar de enkla gesterna allvarligt: att se, lyssna, tala och läsa.¹⁹ Under denna resa, som naturligt leder in på lärandets och pedagogikens område, gör Rancière konsekvent upp med Althusserns självprivilegerande teorier enligt vilka »den pedagogiska funktionen har som objekt att förmedla en speciell kunskap till subjekt som inte har denna kunskap«.²⁰ Tillsammans med sin hjälte, skolläraren Joseph Jacotot, som är protagonist i *Le Maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* från 1987, avvisar Rancière den traditionella undervisningssituationens gränsdragning mellan kunskap och okunskap: »Alla intelligenser är lika.«²¹ När han konfronterades med uppgiften att lära holländare franska utan att själv kunna holländska 'upptäckte' Jacotot 1818 att

alla är lika intelligenta, det är bara möjligheten att utveckla den enskildes intelligens som varierar. Tvärt emot vad Althusser skriver så ska läraren inte upplysa den okunniga eleven. Att undervisa är inte att överföra något man kan till andra som inte kan det. Det är i stället att uppmuntra eleven att själv skaffa den kunskap som vederbörande önskar. På så sätt var det möjligt för Jacotot, som inte kunde ett ord holländska, att lära holländarna franska.

De så kallat mindre begåvade fördummas rejält av den kunnige läraren som förklarar. Den okunnige läraren, 'le maître ignorant', låter däremot eleverna vara på ett sådant sätt att de själva tillägnar sig kunskap. Det viktiga blir elevens frigörelse, att eleven uppmärksammar sin egen intelligens och hur den kan användas. Jacotots mission var således frigörelse: »att alla människor ska inse sin mänskliga värdighet, uppmärksamma sina intellektuella förmågor och styra användningen av dem«. ²² Den frigjorda individen frigör sålunda inte andra genom att vidareförmedla sin kunskap, utan genom att förmedla medvetandet om vad som är möjligt att göra när man uppfattar sig som likvärdig med alla andra.

De besvikna teoretikerna och den alltför lättvunna kommunismen

Kritiken av filosofins hierarkiserande tendenser är ett genomgående grepp hos Rancière, oavsett om filosofkungen heter Althusser eller Sartre får han inte lov att stå oemotsagd. Till och med Marx visar sig vara ett exempel på den vetandes diskurs om avfärdar de lägre klasserna. Marx voluminösa författarskap breder ut sig i många riktningar: från journalistiska och polemiska interventioner till teoretiska analyser.

Men enligt Rancière är försöket att konstituera en marxistisk vetenskap närvarande i alla Marx texter. Besviknen över revolutionen 1848 ger Marx upp de faktiska arbetarna till förmån för proletariatet som ett teoretiskt begrepp. ²³ Enligt Rancière görs proletariatet därigenom till en normativ kategori, som den marxistiske vetenskapsmannen vakar över och jämför de faktiska arbetarna med för att se om de avviker från det revolutionära projektet. Marx otålighet med arbetarna i Paris – de uppförde sig fjolligt och småborgerligt – förvandlas till en vetenskap där arbetarna avvisas som småborgerliga om de inte motsvarar föreställningen om proletariatet. I strid med sina emancipatoriska förhoppningar stänger Marx i själva verket in de egendomslösa i deras brist, och tilldelar sig själv rollen som den kritiske teoretikern som vet hur tingen hänger samman, skriver Rancière. Marx vet hur historien skapas, och vem som gör det. »Människorna 'skapar' historien, men de 'vet inte' att de gör det. Denna formel utvecklas i det oändliga« hos Marx, som iscensätter sig själv som de okunniga arbetarnas kunniga filosof. ²⁴ Det är denna uteslutning av arbetarna som Rancières lärare Althusser reproducerade drygt hundra år senare med sin föreställning om motsättningen mellan ideologi och vetenskap. Som Rancière skriver existerar »proletariatet [för Marx] [...] endast genom att det registreras i Vetenskapen Bok«. ²⁵ Den vetenskapliga marxismen förklarar hur tingen hänger samman, punkt; varifrån denna vetenskap kommer förklarar inte Marx. Den är »alla platsers oförklarliga icke-plats«. ²⁶ När klasskampen kulminerar och sliter sönder det kapitalistiska samhället, faller en liten del av den dominerande klassen, »en del av bourgeoisins ideologer, vilka arbetat sig fram till en teoretisk förståelse av hela den historiska rörelsen [det vill säga Marx och Engels]«, ner i proletariatet. ²⁷ Därigenom är Marx roll säkrad.

Uppgiften är nu endast att försäkra sig om att historien utvecklas så som den ska. Historien utvecklar sig emellertid givetvis inte så som Marx önskar, noterar Rancière; där proletariatet skulle

ha infunnit sig, dyker i stället komiska och tve-tydiga subjekt upp. Problemet är helt enkelt att arbetarna vill ha tillfredsställelse här och nu, varför de tillskansar sig småborgerliga föreställningar som solidaritet och broderskap i stället för att vara den negation som Marx har dikterat, och som stämmer överens med hans teori om revolutionen. Problemet är med andra ord att arbetarna uppför sig som om de redan vore frigjorda. Arbetarna förväxlar helt enkelt mål och medel, och i stället för att arbetarens negation äger rum som proletariats skapelse, klassen som upplöser alla klasser, äger den rum som en förvandling av arbetarens närvaro och identitet genom möten, samtal och konst.²⁸ Det finns inget annat för Marx att göra än att avvisa denna felaktiga och alltför lättvunna kommunism, och vänta. »Att bevisa för de kommunistiska proletärerna att de inte blir kommunistiska proletärer genom att åberopa ett kommunistiskt proletariat, vars enda fel är att det inte existerar, är en alltför vanskelig uppgift även för de mest framstående av dialektiker. Det är därför materialisten tar över stafett-pinnen med sin lösning, den materialistiska lösningen par excellence: att vänta. Det är teoretiskt meningslöst att avvisa dessa kommunister som inte har någon teori. Det finns inget annat att göra än att skjuta upp det hela. [...] Och vänta på det kommande kommunistiska proletariatet och dess organiserade rörelse.«²⁹

I förlängningen av kritiken av läromästaren Althusser och redogörelsen för de invecklade övergångarna från samtidens klasskamp till vetenskaplig teori hos Marx, går Rancière vid flera tillfällen i närkamp med den enligt honom samtida personifikationen av denna hierarkiserande doxa: sociologen Pierre Bourdieu.³⁰ Om det kan verka paradoxalt att Rancière kritiserar Marx för att stänga in de egendomslösa i sin egen brist, så verkar det spontant inte mindre 'fel' att beskylla Bourdieu för att han håller fast de lägre klasserna i en underordnad position. För är inte Bourdieu sociologen som minutöst kartlägger förhållandet mellan dominerade och dominerande? Jo, men Bourdieus analys av de

dominerandes och de mäktigas diskurs gör enligt Rancière i själva verket inget annat än bekräftar den olikhet den avser att avslöja. Den store sociologen tar parti för samhällets maktlösa, talar i deras ställe, förklarar varför de nödvändigtvis är förtryckta och inte har tillgång till utbildning, kunskap och kultur. I böckerna *Les Héritiers* från 1969, *La Réproduction* från 1970 och *La Distinction* från 1979, analyserar Bourdieu utbildningssystemet som en institution som reproducerar olikhet, vars särskilda krav och kriterier har upprättats med avsikten att hämma de sämre socialt ställda och hålla dem nere. Enligt Bourdieu är exempelvis examinationer och inträdesprov mekanismer för exklusion och selektion som möjliggör reproduktion och legitimerar inte bara den kulturella traditionen, utan också den etablerade samhällsordningen. Bourdieu kritiserar således samhällets maktmekanismer, som skapar olikhet, men enligt Rancière avvisar han samtidigt varje försök till frigörelse som illusoriskt. De lägre klasserna har inte den rätta mentaliteten för att uppskatta konst, punkt. Bourdieus analyser framstår på så sätt som sociologiska konstateranden – »så är det«. Det är därför Bourdieus arbete enligt Rancière fått så stor spridning. Bourdieu kritiserar systemet och bekräftar dess evighet. Enligt Rancière finns det en form av tautologi i analyserandet, där sociologen redogör för varför de lägre klasserna exkluderas från utbildningssystemet: arbetarklassungdomen exkluderas eftersom de inte vet varför de är exkluderade. Denna okunskap är en effekt av det system som exkluderar dem. Genom att på detta sätt bekräfta statistiken – någon exkluderas – blir det möjligt för sociologen att framstå som vetenskaplig och både avvisa och bekräfta systemet. »Sociologen installerar sig i positionen som den evige avvisaren av ett system som har den egenskapen att det alltid förblir dolt för sina agenter.«³¹ Sociologon vet, i motsats till de inblandade, att det finns ett system, och han vet hur systemet fungerar. Systemet reproducerar sig obemärkt, varför det inte är möjligt att sätta sig över det. Att tro att de lägre

klasserna kan slinka ur denna brist är inget annat än en illusion, som sociologen därför måste avvisa. Rancière parafraserar Bourdieu ironiskt: »Det är en illusion att de som saknar rätt habitus för att uppskatta de erkända verken kan fås att tro att de kan uppskatta dem.«³² Därför är det nödvändigt att sociologen avvisar denna svekfulla kommunism, illusionen om frigörelse, som får de lägre klasserna att tro att de kan uppskatta och kanske till och med skapa konst, med andra ord att de kan göra något annat än det de redan nu gör. De lägre klasserna har helt enkelt inte den rätta smaken enligt Bourdieu, de exkluderas från 'det fina sällskapet', eller, med Bourdieus 'positiva' termer: de slipper förgänglighetens kult. Med denna kritik av den rena smaken bekräftar Bourdieu, när det kommer till kritan, de lägre klassernas brist; han konsoliderar deras frånvaro och förnekar att de har möjlighet att uppskatta konsten. Det är helt enkelt inte möjligt att skilja det estetiska sinnet från dominansens rutiner, förklarar Bourdieu enligt Rancière. De lägre klasserna har inte det som krävs för att handskas med och skapa konst, har inte det som krävs för att tänka. Sociologen har på så sätt skapat en position åt sig själv, då han konstaterar att likheten aldrig kommer.

Den kulturella kommunismens långa nätter

I överensstämmelse med kritiken av det hierarkiska mästartänkandet lämnar Rancière i årtal den filosofiska framställningsformen till förmån för ett slags motfilosofiskt uppgrävningsarbete som är fjärran från den konventionella akademiska redogörelsen. Boken om Jacotot är inte det enda exemplet på en sådan praktik, i böckerna *La Parole ouvrière 1830–1851* och *La Nuit des prolétaires: Archives du rêve ouvrier*, samt i sina bidrag till tidskriften *Les Révoltes logi-*

ques, ger Rancière sålunda ordet till arbetarna själva.³³ Rancière skjuter upp jakten på en objektiv föreställning om proletariatet till förmån för en rundvandring i arkivens labyrinter, där han bland annat hittar saintsimonisterna och de kristna socialister som gav ut *L'Atelier* på 1840-talet. I deras skrifter upptäcker han att arbetarnas liv var mycket mer tilltrasslade, motsägelsefulla och komplexa än vad både den traditionella arbetarklasshistoriografin och marxismen anser. Genom Jacotot och de diktande arbetare han studerar närmare i *La Nuit des prolétaires*, kommer Rancière fram till att det inte så mycket är kunskapen om utsugningens mekanismer som föreställningen om dem själva som något annat än bara utsugna och dominerade som är väsentlig för de lägre klasserna. Som han skriver: »proletärerna ska behandlas som existenser för vilka det finns flera olika liv.«³⁴ Det viktiga för de lägre klasserna är att ha ett öde bortom underkastelse och okunskap, att kunna föreställa sig det, tro det och ge uttryck för det. Det är därför kampen för frigörelse är en intellektuell kamp; arbetarna kämpar för en kulturell kommunism där »det vardagliga blir vackert som ett spår av sanning«.³⁵ De lägre klasserna kämpar för rätten att vara något annat, de kämpar för att slippa den brist som filosofen tvingar dem kvar i; de vägrar att reduceras till arbetare. Därför är det enligt Rancière inte så mycket skapandet av ett egentligt arbetartänkande som är det viktiga, utan i stället rörelsen ut ur det obskyra mörker där de har placerats. Negationen av det de en gång för alla har blivit satta att göra.

Genom sina arkivstudier inser Rancière att denna rörelse ofta tar formen av förvanskningar av borgerskapets kultur, varvid ett nytt rum öppnas där det allmänna också blir arbetarnas angelägenhet. Arbetarna utstötter inte enbart odifferentierade barbariska skrik, de tillskansar sig borgerskapets ord och publicerar pamfletter, tidskrifter och små diktsamlingar. När de lägre klasserna tar sig för att diskutera de rådande reglerna, definitionerna och ordbruket, att kommentera själva diskussionen, verifieras likheten

som därigenom knyts till det förnimbara: till det som hörs, det som ses, och till rummet som delas. De tidigare icke-borgarna, som i politiskt avseende var stumma och osynliga, kräver en plats och kräver en omfördelning av det sinnliga. För om de förtryckta inte kunde förstå vad härskaren säger, skulle det inte finnas någon hierarki. Men eftersom de kan förstå härskarens tal, kan de också göra uppror, konkluderar Rancière: »Olikheten är endast möjlig mot bakgrund av intelligensernas primära likhet.«³⁶

Då arbetarna 'knycker' borgerskapets språk och tänker själva, trasslar de till den traditionella klasstrukturen: de är varken arbetare eller borgare, de befinner sig utanför de redan etablerade klassidentiteterna. Det är således inte så mycket en självtillräcklig och oförfalskad socialistisk diskurs som skapas, som en blandning av en spirande arbetaridentitet och den dominerande kulturen. I stället för att vila efter en orimligt lång och hård arbetsdag, kastar arbetarna sig över aktiviteter de varken borde ha tid eller förmåga till: diktning, musik och filosofi. Därigenom bekräftar de, i en överskridande manöver, den likhet som Jacotot hade konstaterat vara en förutsättning för varje hierarki. De använder sin tid till något annat än vad som var meningen. I en 'orimlig' identifikation full av motsättningar, tar de sig ut ur sin brist, precis så som studenterna gjorde under maj-revolten med sitt »vi är alla tyska judar«. Som Rancière formulerar det i en intervju från 2000: »I hjärtat av denna frigörelse stod brottet med den naturliga uppdelningen av tiden, som dikterar att arbetarna ska arbeta om dagen och sova på natten och inte ha någon tid över till att tänka. Arbetarnas frigörelse ägde rum genom arbetare som beslutade sig för att viga sina nätter åt andra aktiviteter än sömn, för att ge sig själva av den tid som inte tillhörde dem, för att ta sig in i en skriftens och tankens värld som inte var 'deras'.«³⁷ Arbetarna avvisar att de inte skulle ha annat att bidra med än sina produktiva och reproduktiva förmågor; i stället för att vila diktar de och motsäger därmed filosofkungen, som alltid konstaterar att arbetarna

inte har tid till annat än att arbeta. »Hantverkarna, säger Platon, kan inte ägna sig åt det gemensamma frågor eftersom de inte *har tid* att ägna sig åt någonting annat än sitt arbete. De kan inte vara *någon annanstans* eftersom *arbetet inte kan vänta*«, som Rancière formulerar det på Platons vägnar.³⁸ När arbetarna diktar under natten, respekterar de inte borgerskapets exklusiva rätt till filosofi och konst; arbetarna är plötsligt något annat än de var förr. De olika dikterna, artiklarna och sångerna är, enligt Rancière, uttryck för en nyfunnen intellektuell existens och inte för exponeringen av en autentisk arbetarklass, så som den traditionella arbetarhistorien annars argumenterar. Arbetarklassproletären är inte någon speciell existensform, utan ett namn varigenom andra subjektspositioner skapas. Som Rancière formulerar det i *Les Noms de l'histoire*: »Kulturbegreppet [...] har som enda funktion att utplåna den subjektiveringsrörelse som är verksam i mellanrummet mellan olika benämningar och dess konstitutiva bräcklighet: frånvaron av kroppar i stället för röster, rösternas frånvaro i stället för kroppar, sprickan eller mellanrummet igenom vilket historiens subjekt passerar.«³⁹ Genom att avgränsa sig till att analysera arbetarens arbetsmässiga förhållanden bekräftar socialhistorien att arbetare inte är något annat än sitt arbete, att de ser världen endast genom det. Rancière visar däremot att arbetarnas motstånd inte enbart har med arbetarnas arbete och yrke att göra, utan att det också rör sig om en ständig och aldrig avslutad förhandling med den dominerande kulturens former. Den skapas fortlöpande i diskussioner, konflikter och missförstånd mellan arbetare, intellektuella och andra från borgerskapet. Arbetsmässig kompetens är inte den enda komponenten i skapandet av arbetarnas identitet; förkastandet av lönearbete eller önskan om att vara konstnär är andra faktorer bakom det kollektiva motståndet.

De platser varifrån 'arbetarklassen' projiceras är med andra ord inte fabrikena utan texter, meningar och namn, som gör det möjligt att sätta ord på en erfarenhet som annars skulle vara

stum. Enligt Rancière betecknar 'arbetarklass' inte någon särskild grupp av individer, utan ett brott mellan namnen och det som finns. Som en av Rancières inspirationskällor, den franske idéhistorikern Michel Foucault, säger till honom i en intervju från 1977: »'Pöbeln' har utan tvivel ingen sociologisk realitet. Men det finns säkert något i den sociala kroppen, i klasserna, i grupperna, i individerna själva, som på ett eller annat sätt undkommer maktrelationerna. [...] 'Pöbeln' existerar utan tvivel inte som entitet, men det finns pöbel. Det finns pöbel i kropparna, och i själarna, det finns i individerna, i proletariatet, det finns i borgerskapet, men med en förlängning: former, energier, olika irreducibiliteter. Denna del av pöbeln är mindre maktrelationernas yttre än deras gränser, deras avigsida, deras bakslag.«⁴⁰ Foucaults beskrivning av pöbeln som ett obestämbar element som inte går upp i maktrelationerna utan utgör själva maktrelationernas gränser, har fått en pertinent fortsättning i Rancières filosofi där pöbeln alltid är mer eller mindre än antaget. Pöbeln, eller folket, överlever alltid, det finns alltid en rest. Som Rancière säger i en intervju: »Folk är för mig namnet på ett politiskt subjekt, det vill säga ett supplement till varje folkräkningslogik i förhållande till befolkningen, dess delar och helhet. [...] Det politiska är alltid ett folk utan ett annat, ett folk mot ett folk.«⁴¹ Folket är varken en grupp eller en massa, utan ett politiskt namn, ett namn i en subjektiveringsakt där en grupp individer skapar ett förhållande mellan två subjekt och iscensätter ett brott. Filosofkungens försök att föra folkets eller de lägre klassernas tal tillbaka till en tillvaro eller en lokalisierbar identitet måste därför kritiserars, eftersom ett sådant tillbakaförande, enligt Rancière, annullerar och förråder ordens obestämbarhet.

Proletariat, likhet eller tyska judar, är för Rancière exempel på ord som vid bestämda tidpunkter irrar omkring utan kropp. De är tomma och får politisk betydelse först då frågor reses om vem, var och under vilka omständigheter, denna likhet ska gälla. Orden tillhör inte någon,

de kan disponeras av alla och kan därför användas till att slita sönder den redan etablerade gemenskapen. Orden förhindrar varje stabilisering; de står till förfogande, är föräldralösa.⁴² Orden är inte, som hos Althusser, endast en mask eller en reflektion, de ställer sig till förfogande för polemisk användning.⁴³ Plötsligt inträffar ett brott – ett hål öppnas – och de lägre klasserna förs ut ur sin normalt stumma tillvaro och uttalar sig om det gemensamma. De är inte längre destinerade endast till att arbeta. När den polisiära ordningen utmanas, ersätter likhet radikal skillnad, likhet mellan borgarna och de som hade berövats talets möjlighet.

Filosofkungen upplever sig konfronterad med 'dåliga läsare', vad Rancière i *Les Noms de l'histoire* kallar litterära djur, som gång på gång utmanar den redan etablerade ordningen och hotar att göra filosofen arbetslös. För filosofen finns inget tvivel: arbetaren arbetar och reproducerar sig och är därför en del av samhället genom sitt arbete: 'de rika [har] aldrig hävdad någonting annat än en enda sak – som just är negationen av politiken: det finns ingen icke delaktigas del [il n'y a pas de part des sans-part]'.⁴⁴ Inom den polisiära ordningen används orden till att beteckna objekt och påbjuda speciella handlingar. Till filosofens stora förtret tänker de lägre klasserna emellertid själva, då de som ett slags språkliga pirater bemäktigar sig andras ord, tankar och kultur, och därigenom underminerar den redan etablerade uppdelningen av det sinnliga. Orden gör att arbetarna glider ur den identitet de har tilldelats; de lösgörs från sina öden och flyter mellan identiteter. De vandrar omkring, pratar och tänker, diktar och sjunger. Frigörelse har med cirkulation att göra för Rancière; det är när människor och ord cirkulerar som det sker något, då kollapsar den polisiära ordningens reglerade universum. När människor byter jobb eller är ute och går, när människor pratar med varandra, när de skriver tillsammans och därigenom upplöser gränsen mellan offentligt och privat, när sång gör vardagen till något annat än hårt arbete. Det var

därför en annan av Rancières hjältar, snickarfilosofen Louis-Gebriel Gauny, krävde att alla skulle ha råd med bra skor. Det var av vikt att alla luffade, eftersom »gångturer ger kraft till idéerna«. ⁴⁵ Att gå är att utmana den hierarkiska distributionen av kropp och bilder. När snickarfilosofen vandrar runt på måfå undermineras den naturliga reproduktionen. Ett mellanrum uppstår, en lucka mellan orden och kropparna där det är möjligt att undkomma verkligheten och här och nu skapa en annan. »Man kan så-

lunda drömma om de frigjordas samhälle, som kommer att vara ett konstnärssamhälle. Ett sådant samhälle skulle förkasta uppdelningen mellan de som kan och de som inte kan, mellan de som har och de som inte har intelligensens förmögenhet. Det samhället skulle bara erkänna aktiva sinnen: människor som agerar, som talar om sina handlingar, och därigenom förvandlar alla sina verk till metoder för att indikera den mänsklighet som finns i dem och i alla.« ⁴⁶

Översättning från danskan, Dan Brundin

1. Martyne Perrot & Martin de la Soudière, »Histoire des mots, mots de l'histoire« (intervju med Jacques Rancière), *Communications*, nr. 58, 1994, s. 87.
2. Alain Badiou, »Rancière et la communauté des égaux«, *Abrégé de métapolitique*, Paris: Éditions du Seuil, 1998, s. 121.
3. Davide Panagia, »Dissenting Words: A Conversation with Jacques Rancière«, *Diacritics*, vol. 30, nr. 2, 2000, s. 114. Rancière analyserar utsagan »vi är alla tyska judar« i flera av sina böcker, bland annat *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris: Éditions du Seuil, 1992, s. 196–197, och *La Mésestente. Politique et philosophie*, Paris: Galilée, 1995, s. 90–91.
4. Rancière, *La Mésestente*, 1995, s. 41–67.
5. Jämför Kristin Ross, *May '68 and Its Afterlives*, Chicago & London: Chicago University Press, 2002, s. 22–25. Ross använder förtjänstfullt Rancières begrepp för att analysera maj-revolten.
6. Jacques Rancière, »Orätten: politik och polis«, övers. Sven-Olov Wallenstein, *Texter om politik och estetik*, Site Editions 2, red. Christina Kullberg, Jonas (J) Magnusson, Sven-Olov Wallenstein & Kim West, Lund: Propexus, 2006, s. 50–51 (ur Jacques Rancière, *La Mésestente*, 1995, s. 53).
7. *Ibid.*, s. 51 (ur Jacques Rancière, *La Mésestente*, 1995, s. 53).
8. Jacques Rancière, *Les Noms de l'histoire*, 1992, s. 196.
9. Jacques Rancière, *La Leçon d'Althusser*, Paris: Gallimard, 1974, s. 9.
10. Denna krets inkluderade, utöver Rancière, bland andra Etienne Balibar, Régis Debray och Pierre Macherey. För en omsorgsfull beskrivning av den miljö Rancière var en del av på 1960-talet, se Donald Reid, »Introduction«, *The Nights of Labour: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France*, övers. John Drury, Philadelphia: Temple University Press, 1989, s. xv–xxxvii. I inledningen till *La Leçon d'Althusser* diskuterar Rancière den samtida debatten före och efter maj 1968.
11. Det är Althusserns text »Théorie, pratique théorique et formation théorique. Idéologie et lutte idéologique« (i samtiden spreds den i stencilerade kopior, men har förblivit opublicerad på franska) som Rancière underkastar analys i »Sur la théorie de l'idéologie«, *ibid.*, s. 227–277.
12. *Ibid.*, s. 238.
13. *Ibid.*, s. 240.
14. Karaktäristiskt för kommunistpartiets reaktion på maj-revolten är att det – före gaullisterna – krävde att de vänsterradikala rörelserna skulle förbjudas, och att Daniel Cohn-Bendit skulle utvisas till Tyskland. Jämför Daniel Cohn-Bendit, *Le Gauchisme. Remède à la maladie sénile du communisme*, Paris: Seuil, 1968.
15. Jacques Rancière, *La Leçon d'Althusser*, 1974, s. 71.
16. *Ibid.*, s. 60.
17. För ett exempel på Althusserns rent teoretiska analys av historiska skeenden, se »Contradiction et surdétermination«, *Pour Marx*, Paris: François Maspero, 1965, s. 85–116. För analyser av Althusserns teori och en skildring av den samtida debatten, se Gregory Elliot, *Althusser: The Detour of Theory*, London & New York: Verso, 1987, och Robert Geerlandt, *Garaudy et Althusser: Le*

- débat sur l'humanisme dans le Parti Communiste français et son enjeu*, Paris: PUF, 1978.
18. Peter Hallward, »Jacques Rancière and the Subversion of Mastery«, *Paragraph*, vol. 28, nr. 1, 2005, s. 26.
 19. I »Althusser, Don Quichotte et la scène du texte« citerar Rancière ur Althusser's förord till *Lire le Capital*: »I historien om den mänskliga kulturen riskerar vår tid att framstå som utmärkande för den mest dramatiska och krävande av alla prövningar: upptäckten av och utbildningen i de enklaste gester: se, lyssna, tala, läsa – dessa gester som sätter människorna i förbindelse med sina verk [œuvres] och för dessa verk tillbaka till deras egna strupar, det vill säga deras 'frånvaro av verk' [absences d'œuvres]«. Louis Althusser, »Préface. Du *Capital* à la philosophie de Marx«, *Lire le Capital* [1965], Paris: François Maspéro, 1975, s. 12. Citerat i Rancière, »Althusser, Don Quichotte et la scène du texte«, *La Chair des mots. Politique de l'écriture*, Paris: Galilée, 1998, s. 157.
 20. Louis Althusser, »Problèmes étudiants«, *La Nouvelle Critique*, nr. 152, 1964, s. 90. Citerat av Rancière i *La Leçon d'Althusser*, 1974, s. 257.
 21. Jacques Rancière, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris: Fayard, 1987, s. 167.
 22. *Ibid.*, s. 33.
 23. Jämför Jacques Rancière, »Mode d'emploi pour une réédition de *Lire le 'Capital'*«, *Les Temps modernes*, nr. 328, 1973, s. 788–807.
 24. Jacques Rancière, *Le Philosophe et ses pauvres*, Paris: Fayard, 1983, s. 195.
 25. *Ibid.*, s. 169.
 26. *Ibid.*, s. 116.
 27. Karl Marx och Friedrich Engels, *Kommunistiska manifestet*, övers. okänd, Linköping: Bokförlaget Nixon, 2004, s. 46. (Citerat av Rancière i *Le Philosophe et ses pauvres*, 1983, s. 116.)
 28. Rancière, *Le Philosophe et ses pauvres*, 1983, s. 124–126.
 29. *Ibid.*, s. 127.
 30. Rancière kritiserar Bourdieu i flera av sina texter; de mest utförliga analyserna finns i ett kapitel av *Le Philosophe et ses pauvres*, »Le sociologue roi«, s. 239–288, och i Rancières bidrag till anti-Bourdieu-antologin *L'Empire du sociologue*, Paris: La Découverte, 1984, s. 13–36.
 31. Rancière, »L'Éthique de la sociologie«, *L'Empire du sociologue*, 1984, s. 28.
 32. Rancière, *Le Philosophe et ses pauvres*, 1984, s. 266.
 33. Alain Faure och Jacques Rancière (red.), *La Parole ouvrière 1830–1851*, Paris: 10/18, 1976; Jacques Rancière, *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris: Fayard, 1981; Jacques Rancière, *Les Scènes du peuple (Les Révoltes logiques, 1975–1985)*, Lyon: Éditions Horlieu, 2003.
 34. Rancière, *La Nuit des prolétaires*, 1981, s. 9.
 35. Jacques Rancière, »Delandet av det sinnliga«, övers. Christina Kullberg, i *Texter om politik och estetik*, 2006, s. 225 (ur Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris: La fabrique, 2000, s. 52).
 36. Rancière, *Le Maître ignorant*, 1987, s. 147.
 37. Solange Guénoun och James H. Kavanagh, »Jacques Rancière: Literature, Politics, Aesthetics. Approaches to Democratic Disagreement«, *SubStance*, nr. 92, 2000, s. 5.
 38. Rancière, »Delandet av det sinnliga«, 2006, s. 200–201 (ur Rancière, *Le Partage du sensible*, 2000, s. 13).
 39. Rancière, *Les Noms de l'histoire*, 1992, s. 197.
 40. Jacques Rancière, »Pouvoirs et strategies. Entretien avec Michel Foucault«, *Les Révoltes logiques*, nr. 4, 1977, s. 92. Rancière har på flera ställen skrivit om inspirationen från Foucault, senast i »L'héritage difficile de Michel Foucault«, *Chroniques des temps consensuels*, Paris: Éditions du Seuil, 2005, s. 183–187.
 41. Éric Alliez, »Peuple ou multitude? Question d'Éric Alliez à Jacques Rancière«, *Multitudes*, nr. 9, 2002, s. 95.
 42. Jfr Jacques Rancière, »Balzac et l'île du livre«, *La Chair des mots*, 1998, s. 124–127.
 43. I *La leçon d'Althusser* skriver Rancière att det som undgår Althusser är just »ordens makt«, s. 177.
 44. Jacques Rancière, »Politikens början«, övers. Sven-Olov Wallenstein, i *Texter om politik och estetik*, 2006, s. 33–34 (ur Rancière, *La Méésentente*, 1995, s. 34).
 45. Louis-Gabriel Gauny, »Diogène et saint Jean le Précurseur«, Jacques Rancière (red.), *Le Philosophe plébéien*, Paris: La Découverte-Maspéro, 1983, s. 106.
 46. Rancière, *Le Maître ignorant*, 1987, s. 120–121.

ESTETIK & POLITIK & SPELET DÄREMELLAN

Nystart inspirerad av Jacques Rancière

av Josef Früchtl

Früchtl (1954) är professor i konst- och kulturfilosofi vid Amsterdams universitet. Hans senaste bok, *Das unverschämte Ich: Eine Heldengeschichte der Moderne* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004), kommer snart ut på engelska som *The Impertinent Self: A Heroic History of Modernity and Film* på Stanford University Press.

Jäkligt längesen

Under en lång tid har vi knappast hört talas om dem: estetik och politik. Sedan 1970-talet har det blivit allt tystare om de två. Den gången, på studentupprorens tid, ryckte politiken åt sig företrädet i demonstrationernas språngmarschtempo (om än understödd av rytmen från pop- och rockmusiken, som därmed på samma gång gav sina konkurrerande anspråk på det samhällseliga företrädet till känna). Politiken (gatans politik) satte agendan för den offentliga debatten i så hög grad att ingen och inget, inte heller konsten, kunde hålla sig borta från densamma. Även konstnärer och författare deltog på den tiden, vältaligt och med sinne för effekter, i de antiborgerliga deklamationerna, ty allt som försökte inhägnas konsten i det sannas, det skönas och det godas upphöjda rike attackerades som »borgerligt«. Allt detta är »jäkligt längesen« (»*verdammt lang her*«), ett minne som drar förbi, lakoniskt och en aning melankoliskt som en renodlad rocklåt (av BAP).

Den tyske författaren Hans Magnus Enzensberger skrev tillbakablickande, alltså även självkritiskt, och som alltid elakt eller ironiskt, något om förhållandet mellan ande [*Geist*] och makt, som kan användas även om förhållandet mellan estetik och politik. De två påminner om ett »pensionerat äkta par som har grålat med varandra i eviga tider, och vars osämja har blivit till en kär vana. Betraktar man ett sådant par lite närmare, lägger man märke till att de två har blivit alltmer lika varandra under årens lopp; alla märker det, det är bara de själva som inte har en aning om det.« Ett drag som föräklar ande och makt, estetik och politik är att alla fyra, sett ur en ekonomisk synvinkel, har en parasitär status. Politiker liksom intellektuella och konstnärer förväntar sig »att samhället, det vill säga de andra, skall mata dem« med traktamenten och gåvor i det ena fallet, med stipendier, priser och subventioner i det andra. Ett annat gemensamt drag är att de, sett ur en

sociologisk/psykologisk synvinkel, kännetecknas av en »yrkesrelaterad narcissism«, ett »begär att bli sedda och hörda«. Till det gemensamma hör slutligen också att de sedda ur en sociologisk/systemteoretisk synvinkel »förlorat sina centrala positioner« i ett samhälle som utvecklar sig alltmer i riktning mot självstyre; det går inte längre att lokalisera »en instans som skulle kunna styra det hela«. Konflikten mellan konst och politik krymper mot denna bakgrund samman till en barnslig »indianer-och-vitalek«. ¹ I likhet med ett äkta par utgör estetik och politik alltså en förbindelse mellan två självständiga entiteter, som har sin grund i ömsesidig attraktion och som kan bli till en tvångsgemenskap, något som den borgerliga epoken bevisar tydligare än någon annan. De bildar, för att använda den tyska idealismens terminologi, en *Einheit im Widerspruch*, två poler, som strävar bort från varandra i en oupplöslig relation. Ett sådant nyktert perspektiv på saken anlägger en ansenlig rad teoretiker från Schiller till Adorno. Och på senare tid även Jacques Rancière. Han bidrar till att förstå estetik och politik bättre på grundval av denna motsättning. Detta är vad jag vill visa i det följande.

Försedd med post-etiketten – poststrukturalism, postmodernism, postmarxism, postfeminism – har den nyare franska filosofin spelat en betydande roll i den filosofiska och kulturella, intellektuella diskussionen under gott och väl 30 år. Det som ger Rancière inte bara en egen nyans, utan en markant särprägel bland rösterna i denna filosofi, är att han på ett synnerligen överraskande och ohämmat sätt tematiserar skenbart bortsorterade, gammalmodiga estetisk-politiska ämnen. En egen nyans blir synlig i hans definition av det politiska, men en verklig särprägel består i hans anknytning till föreställningen om *den estetiska utopin*. Rancière är ensam bland de nyare franska teoretikerna om att inte ha lagt tanken på en estetisk revolution till handlingarna. Han har tvärtom tagit upp den till förnyad diskussion med hjälp av filosofer och diktare, vilka

visserligen alla räknas till de intellektuella giganterna, men därutöver hör till en teoretiskt och politiskt suspekt epok: den tyska idealismen och romantiken. Anledningen till detta låter bestickande enkel: Om vi är intresserade av att förklara formeln *estetikens politik* måste vi börja hos tänkarna i denna epok, vilka dels var de första som använde denna formel, något som fått vittgående följder, och dels fortfarande är våra samtida: Kant, Schiller, bröderna Schlegel, Hölderlin, Schelling, Hegel och Schopenhauer är alla våra andliga bröder – i modernitetens anda.

Modernitetens motsägelsefullhet inom konsten

Givetvis har Rancière en egen tolkning av begrepp som *modernitet* och *estetisk revolution*. För att förklara denna tolkning lite närmare, väljer jag en utgångspunkt som han själv hänvisar till på ett iögonenfallande sätt. Med anspelning på Freud kallar han den för »estetikens urscen«, en scen han finner i den västerländska kulturhistorien vid 1700-talets slut, närmare bestämt 1794, då Schiller skriver sina brev om människans estetiska fostran. Freuds »urscen« består av traumatiserande erfarenheter i den tidiga barndomen, vilka kretsar kring iakttagelser av eller fantasier om föräldrarnas coitus, eller på ett allmännare plan: den på en gång upphetsande och skräckinjagande upplevelsen av ett sadomasochistiskt förhållande. Ursenen blir traumatiserande eftersom den uppvisar en identitetshotande motsägelse. I överensstämmelse med detta finns det en »grundläggande motsägelse« också i Rancières estetiska urscen. Den »nyckelformel« som Schiller präglade för denna motsägelse lyder: »konsten är en autonom livsform«, den är på en gång autonom och heteronom, konst och liv, »avantgarderadikal-

ism« och »estetisering av den gemensamma tillvaron«. I detta »och« sitter hela »knuten«. För att lösa upp densamma finns det tre logiska möjligheter, »tre större scenarier«, som var och en på sitt sätt uttolkar den estetiska urscenen: »Konst kan bli liv. Liv kan bli konst. Konst och liv kan byta egenskaper med varandra«.²

Det första scenariot formuleras enligt Rancière teoretiskt i Schillers brev om estetisk fostran och den tyska idealismens så kallade Äldsta systemprogram. Enligt dessa finns det under modernitetens villkor – det vill säga det växande främlingskapet mellan människa och stat, mellan filosofi och *common sense*, mellan förnuft och sinnlighet – ett behov av en tredje nivå, skönheten, den estetiska staten respektive en ny mytologi, för att kunna åstadkomma en försoning mellan de båda sidorna. I praktisk handling förverkligades scenariot både i totalitarismen och, väsentligt mer sansat, i vitt skilda konsthantverks- och designrörelser, men slutligen också under de senaste två årtiondena i den hedonistiska och kommersialistiska estetiseringen av livsvärlden (*die Lebenswelt*).³ Denna position kan betecknas som konstens transformation till liv. Även det andra scenariot formuleras i den tyska idealismen – som fullbordas hos Hegel – och finslipas modernitetsteoretiskt senare av Adorno. Konstverket uppfattas här som en »levande form«, vilket för Rancière betyder, att det fortlever som en autonom form »såtillvida som det är något mer än konst, det vill säga en tro och ett sätt att leva«.⁴ Denna position kan betecknas som livets transformation till konst eller som den dialektiska autonomiseringen; livet, samhället etc. transformeras i den konstnärligt verkskapande handlingen och bevaras just genom konstens autonomi. Det tredje scenariot till sist formuleras av romantiken och handlar om »gränsernas genomtränglighet«⁵ mellan de olika konstarterna liksom mellan konstarterna och livet. Detta är, uttryckt med en annan, systemteoretisk terminologi, avdifferentieringens [*Entdifferenzierung*] position, vars dialektik som bekant

består i att »göra det som är ordinarnt extraordinarnt, [och därigenom] gör den också det som är extraordinarnt ordinarnt«. ⁶

Genom Schiller och därefter Hegel har vi sålunda fått klarlagt att moderniteten inleds med en motsägelse, som för konstens del innebär att den knyts till icke-konsten, till livet. Detta gör att vi också kan klarlägga de olika möjligheterna att upphäva denna motsägelse. Den moderna konsten »består just precis i ett pendlande mellan dessa scenarier, i vilket en autonomi spelas ut mot en heteronomi och en heteronomi mot en autonomi, en länk mellan konst och icke-konst spelas ut mot en annan sådan länk«. ⁷ Under modernitetens villkor har konsten ingen annan möjlighet än att pendla fram och tillbaka mellan de olika försök som gjorts att lösa motsägelsen och att spela ut dessa mot varandra.

Om man sedan frågar efter bakgrunden till dessa historiska villkor, hänvisar Rancière till något han kallar »konstens estetiska regim«. Med detta avser han i korthet ett historiskt *a priori* av samma slag som de *epistem* Foucault lade fram i sin arkeologiska fas. Detta *a priori* reglerar förhållandet mellan det synliga och det osynliga, mellan det som kan varseblivas (*the perceptible*) och det som inte kan varseblivas, mellan insikt (*knowledge*) och handling, mellan aktivitet och passivitet. Konstens estetiska regim är följaktligen transcendental i det att den föreskriver konstens omständigheter och därmed dess möjlighetsbetingelser. Men på samma gång är den historiskt konstruerad. Sätillvida rör det sig om något mer än en institutionsteori för konsten, så som den utvecklats av George Dickie och Arthur C. Danto. Konsten definieras genom en samverkan mellan samhällliga institutioner som museer, gallerier, konstkritik och forskning, men denna samverkan är å sin sida beroende av ett visst epistemiskt-basalt mönster. Till skillnad från Foucault beskriver Rancière inte de olika konstregimerna som ömsesidigt uteslutande. Så sätter den första formen, »bildernas etiska regim«, förebildligt formulerad i Platons *Politeia*, konsten i relation till sanning-

en och samhällets etos. Den andra, »konstens representativa regim«, som dyker upp redan hos Aristoteles, men som inte är färdigformulerad förrän i rationalismens klassiska tidsålder, frigör konsten från den etiska regimens kriterier och etablerar nya. Med dessa nyare kriterier bryter slutligen konstens estetiska regim, men trots detta försvinner varken dessa kriterier eller de som hör till den etiska regimen fullständigt eller slutgiltigt. Rancière reserverar beteckningen »estetisk revolution« för denna brytning vid slutet av 1700-talet. Han använder den alltså, åtminstone primärt, som en deskriptiv, inte som en normativ beteckning. ⁸ Den estetiska revolutionen är ett faktum, inget ideal. Den har redan ägt rum. Om en sådan revolution bör komma på nytt, eller i någon ny form, är en ointressant fråga för en transcendental-historiskt tänkande filosof. För honom handlar det om att analysera, inte om att kritisera en »regim«.

Estetikens politik

Schillers beskrivning av den estetiska urscenen är samtidigt den paradigmatiske beskrivningen av den moderna systematiske förbindelsen mellan konst och politik. En av landvinningarna i Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung* består ju i en översättning av Kants epistemologiske vokabulär till en utpräglat politisk terminologi. Han tolkar förhållandet mellan Kants kunskapsförmågor (*Erkenntniskräfte*) som ett förhållande också mellan sociala klasser. Inbillningskraftens och förståndets epistemologi, liksom generell sinnlighetens och förnuftets antropologi, översätter han till det samhällspolitiska förhållandet mellan ett »lägre« och ett »civiliserat« skikt, mellan enkelt folk och aristokrati. ⁹ Denna analogi blir möjlig då även samhället koncipieras som subjekt, och alltså underställs den högsta idealistiske principen och – för att tala med Foucault – människans moderna epistem. Konsten respektive erfarenheten av konsten (hos Schiller kan man

knappast skilja dem åt, mot bakgrund av den Kant-inspirerade subjektivistiska ansats som han omformat i objektiv riktning) erbjuder på så sätt en *modell* för politik. I liten skala ger konsten ett format för det som politiken har till uppgift att förverkliga i samhället som helhet.

Det är denna definition av förhållandet mellan konst och politik som Rancière anknyter till. Den »sinnliga existensens revolution« som Schiller introducerade börjar också hos Rancière på ett »djupare« plan (*plus profond*) än statsformens revolution.¹⁰ Men motiveringen har en annan lydelse hos honom, vilket har med hans utvidgade politikbegrepp att göra. Konstens nya princip, som Schiller bidrar till att lyfta fram, leder nämligen till att världen, som totalitet av allt som kan varseblivas, delas upp på ett nytt sätt, att det som låter sig tänkas, det som låter sig varseblivas och det som låter sig göras definieras på ett nytt sätt. Konsten gör därmed någonting möjligt att varsebliva, som tidigare inte varit det, beroende på att förutsättningarna saknats. Men på ett strukturellt plan visar konsten därigenom upp samma beteende som politiken. Båda två är nämligen »former av delandet av det sinnliga« (*partage du sensible*).¹¹ Konst och politik är alltså inte strikt separerade från varandra, utan *homologa*. Därför behöver de heller inte så att säga på konstlad väg kopplas ihop med varandra. De har alltid varit sammankopplade.

Men denna tes är bara giltig om man utvidgar eller rentav baserar begreppet politik *estetiskt* på den ursprungliga grekiska betydelsen, alltså *aisthetiskt*. Politik är enligt Rancière »inte utövat av makt eller kampen om denna makt. Den [politiken] är en konfiguration av ett specifikt rum, ett utsnitt (*découpage*) av en speciell erfarenhetssfär, av objekt, vilka anses vara gemensamma och underordnade ett gemensamt beslutsfattande, av subjekt, vilka erkänts vara kapabla att beteckna dessa objekt och argumentera kring dem.« Den avgörande frågan är, i anslutning till Aristoteles, vem som äger ordet (*la parole*) och vem som bara äger rösten

(*la voix*).¹² Rancière förstår alltså inte politik etatistiskt, som i den hegeliansk-marxistiska traditionen; det är inte staten som supersubjekt som utgör den centrala politiska enheten. Han ser heller inte politiken som maktdynamik; den är inte primärt ett handlingsmönster inriktad på makt och herravälde. Politik är snarare en konflikt om *sätt att varsebli* världen. Varhelst man strider om varseblivningen av världen (eller sättet att varsebli den) handlar det essentiellt om politik, närmare bestämt om »det politiska« (*the political, le politique*).

Romantikern Rancière

Denna föreställning om det politiska har emellertid en stark romantisk slagsida. Den åtföljs nämligen av en ödesdiger ensidighet och alltför världslosa avdifferentieringar. Bådadera sker på modernitetens bekostnad och kännetecknar Rancière som en romantiker med ett specifikt franskt identitetsdilemma.

Att staten inte längre kan lägga monopol på det politiska området, är vid första påseendet en mycket plausibel tes, som Rancière har gemensam med olika teoretiker, i Frankrike till exempel med Claude Lefort.¹³ I Tyskland förknippar sociologen Ulrich Beck sin föreställning om en reflexiv modernisering med ett återupppinnande av det politiska. De grundläggande omvälvningarna i det som också kallas för »den andra moderniteten« mynnar enligt honom ut antingen i (nationalistiska, etnocentriska och aggressiva) uttrycksformer för en motmodernitet, vilka vi nu lärt känna alltför väl, eller i en »regel/*förändrande* politik, inte bara politikerpolitik utan *samhällspolitik*«. Och även han ser i den här sortens politik en »*konst*«, eftersom den – mot bakgrund av Kants *Kritik av omdömeskraften* – inte bara använder regler, utan också förändrar dem.¹⁴ Oskar Negt och Alexander Kluge har i många år försvarat föreställningen om det emfatiskt politiska mot institutionalisering inom den liberala rättsstatens

ram. Konstellationer av all dagliga känslor bildar hos dem det politiskas råmaterial, som formas desto mer ju mer känslornas kollektiva intensitet stiger. Dock står det klart för dessa båda författare att den institutionaliserade politiken »inte är möjlig att ersätta« i ett samhälle som är komplext och därför organiserat genom arbetsdelning, det vill säga ett modernt samhälle.¹⁵

Detta är ett viktigt konstaterande. Det leder nämligen till frågan om den institutionaliserade politikens status. Och i detta hänseende positionerar sig Rancière visserligen inte entydigt, men ändå klart. Politik äger nämligen enligt honom rum precis där det uppstår en akt av kollektiv subjektivering (*subjectivation, subjetivization*). Och detta sker när en grupp människor motsätter sig de dominerande kategorier som lägger fast vad som är principiellt rätt och fel, när de alltså vägrar att acceptera det rådande *delandet av det sinnliga*. Eftersom det som är principiellt fel överhuvudtaget inte låter sig formuleras i det gällande kategorisystemet, är oppositionen mot det ett de namnlösa uppror, där dessa höjer sina blotta röster mot det legitimerade ordet. Med andra – radikal-demokratiskt högtidliga – ord är det folket (*the people, le peuple*) som artikulerar sig och varje gång konstituerar sig på nytt i de politiska rörelsernas oväsen, på möten, i demonstrationer och offentliga debatter. »Folket« är nämligen ett namn för jämlikheten som politisk idé. Som folk tar denna idé hela tiden ny gestalt. Det handlar gång efter gång om att de som inte har någon politisk, inflytelserik röst, vinner inflytande genom att göra sig hörda, det vill säga genom att sätta nya ramar för uppdelningen av det som kan varseblivas, för vad som överhuvudtaget är möjligt att höra och att säga. Därigenom kämpar de också mot *polisens* ordning, ty detta begrepp, »polis«, omtolkar Rancière som »allmän ordningsmakt«. Det finns inget epistem som är apolitiskt, och därför förtjänar det också ett politiskt och rentav betydligt namn.¹⁶

Den dolda retoriska avsikten bakom denna omdefinition är uppenbar: i sin institutionaliserade

form är politik polis-politik. Detta är ett retoriskt laddat namn för tingens ordning, som Foucault mot denna bakgrund får sägas ha beskrivit på ett jämförelsevis naivt sätt. Och det är också namnet för något negativt som, när allt kommer omkring, inte borde finnas. Hans motivering är helt enkelt att denna politik ägnar sig åt att fastslå saker och ting, och det som slår fast är dåligt. Detta är nu inte längre ett politisk-filosofiskt, utan ett moraliskt och framför allt *metafysiskt* grundantagande, som Rancière stöder sig på utan att göra det tydligt.

Att man från radikal-demokratisk eller anarkistisk sida ger det politiska företräde framför politiken visar sig mot denna bakgrund vara någonting djupt romantiskt. Som filosofisk fadder för denna inställning står Schopenhauer, som i ett radikalt brott med nästan hela filosofins rationalistiska tradition framhåller en blind och alltså mållös, orubbligt framåtsträvande, dunkel, egentligen oförklarlig och på det stora hela irrationell kraft, nämligen viljans kraft, som världens grundprincip. I jämförelse med denna kan föreställningens värld – där ett subjekt står i relation till ett objekt i överensstämmelse med cartesiansk tradition – bara inta en sekundär position. Fastslående, kategorisering och därmed tänkande är emellertid fenomen på föreställningens nivå. Samma asymmetriska dualism kännetecknar också Rancières transcendental-historiska och politisk-filosofiska tänkande. Liksom viljan drabbar också det politiska, i egenskap av namnlös, oidentifierbar kraft, polisens ordningsmakt som regerar över föreställningens värld (världen, som var och en av oss föreställer sig den). Nietzsche, den tidige Nietzsche, korrigerade ju Schopenhauers metafysiska irrationalism i *Tragedins födelse* genom att ställa upp en negativ dialektik eller ett paritetiskt förhållande. Den europeiska kulturens apolliniska och dionysiska drivkrafter kan inte existera utan varandra. Båda behöver den andra, för att själva kunna verka fullt ut. Trots att Rancière, skolad i den tyska idealismens motståndstänkande, ofta tematiserar spänningsför-

hållanden i andra sammanhang,¹⁷ placerar han dessvärre inte folk-politik och polis-politik i något paritetiskt förhållande efter Nietzsches modell. Han är intresserad av att analysera villkoren för politikens möjligheter, och det centrala villkoret ser han i folkets namnlösa – inte i dess färdigformulerade och institutionaliserade – vilja. Ett strikt ömsesidigt villkorsförhållande är inte Rancières specialitet.

Detta slags asymmetrier återfinns idag också i andra aktuella teorier, exempelvis i och kring den så kallade posthumanismen,¹⁸ men mest påfallande hos Deleuze och Guattari. Den *elan vital*, som alltsedan *L'Anti-Cédipe* strömmat, störtat och rasat fram genom dessa båda författares kosmos, ger uttryck åt en anarkistisk mångfald av önskningar som ett enda »varats skrik« (*la clameur de l'Être*). Jag är inte lika säker som Alain Badiou på att det för Deleuze när allt kommer omkring handlar om att tänka varats enhet.¹⁹ Däremot är jag säker på att det förhålligade oändliga flödet, sammankopplandet och begäret omformulerar Schopenhauers metafysik (liksom Nietzsches vilja till liv respektive till makt, Freuds libido och Lacans begär) i en ny terminologi.²⁰ Alla hör de till medvetandefilosofins paradigm, som de egentligen bara affirmativt förser med negativa förtecken. Så gör även Rancière. Även han är och förblir ett barn av cartesianismen – om än, som sig bör i moderniteten, ett rebelliskt sådant – som vänder upp och ned på rationalismen i den romantiska traditionen.

Anarkism och fransk identitet

Ytterligare två aspekter bör i detta sammanhang tas med i beräkningen, en metodimmanent och en extern. För det första motsäger Rancière nämligen, genom sin politiskt vinklade metafysik, den egna ambitionen »att tänka i termer av yta och fördelning [distributions], kombina-

tioner av system av möjligheter, inte i termer av yta och substrat«. Ambitionen består i att konstruera »en egalitär eller anarkistisk teoretisk position« som inte förutsätter en »vertikal relation mellan topp och botten«. ²¹ Som politisk filosof kan han emellertid inte upprätthålla denna teorikonstruktiva anarkism så länge han ser politiken som enbart yta, och det politiska däremot som substans.

Och slutligen kan man, så att säga utifrån, också kasta en nationalhistorisk blick på politikbegreppet. Den tonvikt som läggs på det politiska framstår nämligen ur detta perspektiv som en direkt följd av en händelse: franska revolutionen. Detta är i sanning en händelse, en »Ereignis« i Heideggers mening, ett öppnande av en egen (särskild) värld (*Er-eignis*), som människorna gör till sin egen (*eigen*) genom att hela tiden behålla den i sikte (*Er-äugnis*). Varje händelse är sitt eget ursprung och därmed identitetsbestämmande. På så sätt är det den franska revolutionen som i tvåhundra år har garanterat nationens identitet. Diskursen kring den franska identiteten är ett »hjelteeos« om det revolutionära ursprunget, en mytisk berättelse som i likhet med varje myt bär drag av manisk fixering och »besatthet«. Men denna diskurs är givetvis inte begränsad till en viss nationalstat. »Ty franska revolutionen är inte bara republik. Den är också ett vagt löfte om jämlikhet och en privilegierad form för förändring«. ²² I den meningen deltar alla som tror på detta löfte i den franska revolutionens diskurs. »Vi«, säger de stolt (och jag ser inte mig själv som något undantag), »är alla fransmän«. Frankrike är en universell idé. Men i det sammanhanget får man inte glömma bort att denna idé också etablerar särskilda tankemönster. Ett av dessa är den överhöghet som det politiska tilldelas. Suveräniteten utgår enligt detta synsätt från folket, som utan att kunna kontrolleras reglerar det offentliga rummet. Men denna idé om folksuveräniteten i sin radikaldemokratiska variant skapar också en myt, som – om vi stödjer oss på Lévi-Strauss – tillkommit för att bemästra

grundläggande motsägelser i samhället, och insikten om detta förhållande borde egentligen bidra till att (lite grann) ta ned denna idé på jorden och till att betrakta den rättsstatligt demokratiska varianten som likaberättigad. Men i Rancières demokrati är den ena sidan så att säga mer likaberättigad än den andra. Alltså är det ingen verklig demokrati.

Spelets gränser

Kritiken av det politiskas företrädare framför politiken rör dock inte de båda andra av Rancières teser som har presenterats här, nämligen den principiella och strukturella tesen att politik och konst står i homologi till varandra, och den historisk-aprioriska tesen att rummet för konstnärliga möjligheter är underkastat vissa villkor. Betraktelsesättet är alltid också politiskt; i detta har Rancière förvisso rätt. Det bestämmer nämligen vad som överhuvudtaget kan uppfattas som föremål för *gemensamma* referenser och vad som är möjligt att diskutera. Ett epistem är en omedvetet verkande ordningsprincip för tänkandet; en regim för identifieringen av ting och sakförhållanden har såtillvida politiska konsekvenser. Detta gäller självfallet också för estetikens regim. Och det var Schiller som med den tyska idealismens vokabulär uppmärksammade detta förhållande.

Om man mot denna bakgrund återvänder till det moderna förhållandet mellan konst och politik, så visar sig detta – på samma sätt som det mer omfattande förhållandet mellan konst och liv – kretsa kring den moderna estetikens inre motsägelser. Sedan början av 1800-talet uppfattar konsten sig själv som både autonom och heteronom; den följer sina egna regler, men samtidigt också samhällets eller kulturens regler. Detta tillstånd tillåter, om vi följer Rancières resonemang, endast tre principiella scenarier: en överföring av konsten till livet (inom totalitarismen, hedonismen eller konsthantverket), en dialektisk överföring av livet till (en form

av) konsten, och den romantiska, flytande genomsläppligheten mellan de båda sidorna. Men – och detta vill jag med eftertryck lägga till Rancières argumentation – i samtliga dessa fall tjänar konsten som *modell* eller åtminstone som *privilegierat medium* för det utomkonstnärliga. Det attraktiva i den moderna förbindelsen mellan konst och politik är nämligen på samma gång det fatala: konsten utses till modell eller till privilegierat medium för individualiteten och samtidigt för offentligheten; den utses till ett individuellt ideal liksom till en anteciperad kollektiv utopi. Därigenom kan konsten och den genom konsten skolade uppfattningsförmågan påvisa sin särprägel i ett integrativt samspel mellan alla erfarenhetsdimensionerna och bli till en modell, eller åtminstone till ett utmärkt medium för en demokratisk, maktbefriad diskurs eller, som hos John Dewey, för civilisation överhuvudtaget; också för förhållandet mellan förnuftsdimensionerna och de sociala systemen gäller att de, likt en mobil från Alexander Calders ateljé, nästan omärkligt skall röra vid det andra och därmed hålla helheten i rörelse.²³ Genom funktionen som modell eller privilegierat medium kan konstnären bli till en modernitetens klivne hjälte, som framställer sig själv som kulturell avantgardist och i en oavbruten pendelrörelse ställer upp en dystopi bredvid varje utopi. Det handlar alltid om valet mellan fullbordan och apokalyps, det handlar alltid om det absoluta.²⁴ Detta möjliggör också att genikulten kan fortsätta som totalitär ledarkult. Och det möjliggör inte minst att det romantiska kravet på självförverkligande eller autenticitet²⁵ blir till en dånande humanistisk paroll, och i mildrad form till en märkesvara för hela epoker.

Denna ambivalens låter sig också åskådliggöras genom en blick på det estetiska spelbegreppet i Kants efterföljd. Kant ser som bekant det estetiska omdömetes särart i att de båda motsatta kunskapsbildande krafterna förstånd/förnuft och inbillningskraft sätts i ett »harmoniskt«, »fritt« och »lekfullt« förhål-

lande till varandra. Vår förmåga att tänka i begrepp och bilder befrias på så sätt från den ena sidans – antingen begreppens eller bildernas – dominans. »Spel« är för Kant en beteckning för en fri och därmed lustfylld rörelse mellan de två motsatta polerna i ett par. Och det är just detta motsatsförhållande bakom harmonin som tenderar att förbises. Den estetiska harmonin är ingenting annat än en enhet bestående av ett motsatspar. Sätillvida är det helt motiverat att tala om en förmedling (*Vermittlung*) i hegelsk anda. I traditionen efter Kant är det estetiska spelet ett förmedlingsspel grundat på motsatser, inte på den geometriska mitten, den rättvisa kompromissen, den halva doseringen, det ljumma tillståndet eller den präktiga försoningen. Detta spel avser ett principiellt paritetiskt, aktuellt men ständigt labilt motsatsförhållande, en jämvikt, som bara kan upprätthållas på dynamisk väg.

Att överföra detta estetiska spelbegrepp till den samhällspolitiska sfären blir möjligt utifrån två perspektiv: ett idealistisk-utopiskt och ett totalitärt. I det första fallet sätter spelbegreppet upp ett ideal, som med nödvändighet måste förbli vagt; det kan inte säga något mer än att klass-, ras- eller könsmotsättningen visserligen borde bringas i jämvikt, men att detta är en jämvikt som aldrig slutgiltigt kan stabiliseras. I det totalitära fallet leder överförandet av den tyska idealismens spelbegrepp till att området mellan extremerna suddas ut, det område där kompromissen och förmedlingen (*Vermittlung*) i betydelsen medelväg, funnit sin plats under den borgerliga demokratin. Men dessa båda perspektiv går inte ihop: det idealistisk-utopiska är inte kongruent med det totalitära.

Detta har emellertid en betydelsefull konsekvens. Det blir nämligen inte så lätt att hävda att spelbegreppet per se är oanvändbart, när intresset riktas mot en positionsbestämning för estetik och politik. Tvärtom gäller det att vara medveten om begreppets *specifika betydelse* och de därmed sammanhängande *överföringsriskerna*. Det gäller alltså att vara medveten

om dess gränser. Men dessa gränser bestäms inte av någonting annat än den rådande epistemiska »regimen«, vilket i vårt fall betyder: av den regim, eller de regimer, som moderniteten frambringat.

Jag har – denna avslutande anmärkning torde vara tillräcklig – i min bok om subjektet som modernitetens (kluvne) hjälte²⁶ föreslagit ett sätt att betrakta vår epok på grundval av dess egen filosofiska princip, nämligen subjektiviteten, i tre olika skikt som går in i varandra: det klassiska, det agonala och det romantiska skiktet. Moderniteten framstår därmed som en jagets kamp med sig självt – den *agonala* nivån –, en kamp som med nödvändighet bygger på jagets positionering som själva modernitetens princip – den *klassiska* nivån – och som funnit sitt senaste uttryck i det fria eller rentav vilt kombinerande spelet med de egna elementen – den *hybrida* nivån. Varje nivå har sina paradigmatiske teoretiker: den klassiska har huvudsakligen Hegel och senast Habermas, den agonala har romantikerna (i deras tragiska och ironiska gestalt) och den hybrida nivån har framför allt Nietzsche och hans så kallade postmoderna efterföljare. Denna ansats har enligt min mening minst två fördelar. För det första gör den modernitetsbegreppet skarpare. Att man plockar isär detta begrepp i flera betydelsebärande skikt förhindrar nämligen att man koncipierar det som en monolitisk, enkel och entydig enhet och kontrasterar det mot antingen ett förenklat och uppblåst postmodernitetsbegrepp, eller en svag, så att säga astmatisk föreställning om en andra modernitet. Betydelseskikten står såväl mot, bredvid som tillsammans med varandra. Moderniteten är därmed ingenting annat än de växlande utformningarna av detta förhållande. För det andra betonar denna ansats att konceptionen av subjektivitet i den tyska idealismens anda, redan från början formulerar en enhet av motsatser som blir tydlig i den romantiska paralleldiskursen och som man sedan försöker lösa upp på två olika sätt, dels i den nietzscheska, det vill säga en allmänt neoromantisk

diskurs, dels i den intersubjektivitetsteoretiska eller neoklassiska diskursen.

Denna bild av moderniteten som en växlande konstellation av olika skikt stämmer som synes väl överens med Rancières tes om konstens estetiska regim. I båda fallen handlar det om olika lösningar av en grundläggande motsättning. Rancière har antytt detta i en framställning där den estetiska modernitetens (tre) scenarier går in i en ständig pendelrörelse (*shuttle*) och därmed försöker spela ut sig mot varandra. Detta kan jämföras med en människas ansträngningar att försöka hoppa från ett isflak till två andra och sedan tillbaka igen, eftersom det inte räcker med ett enda isflak för att hålla sig flytande. Ur denna synvinkel är moderniteten för Rancière (liksom för Adorno, om än av helt andra skäl) ett slags beckettskt slutspel, där ingenting går framåt, men där allting hela tiden fortsätter. Det kan inte gå framåt förrän någonting nytt händer, förrän inte bara en variation av en gammal, utan en helt ny epistemisk regim dyker upp. Det skulle också innebära slutet för den tyska idealismens motsatscentrerade spelbegrepp – och möjligheten för ett nytt.

Medvetenheten om spelbegreppets gränser måste till sist också få följande konsekvens: så länge konstens estetiska regim eller, ur min synvinkel, modernitetens epistemiska regimer är i kraft får de specifika skillnaderna mellan konst respektive estetik och politik inte suddas ut. Skulle det ändå ske skulle det innebära att modernitetens interna strukturella begränsningar inte respekteras. Både det totalitära och det romantiskt avdifferenterande scenariot är i princip möjliga, eftersom de är reaktioner på

denna modernitetens (motsatsberoende) princip, den subjektivitet som definieras i formeln jag=jag och därmed uttalar en motsatsens enhet. Dessa reaktioner skjuter emellertid även den autonomiprincip åt sidan som gäller för modernitetens avgränsade dimensioner, det vill säga just politikens och estetikens sfärer. Ur denna synvinkel blir moderniteten inte bara ett deskriptivt utan också ett normativt begrepp. Det räcker inte att beskriva den utifrån dess epistemiska grundstruktur eller dess scenarier eller skiktningar. Snarare måste man kunna ange en måttstock för varje tänkbart förhållande mellan de autonoma sfärerna, och denna måttstock består av ingenting mindre än själva autonomi: allt som skadar den egna sfären är ogrannlaga, eftersom det är otidsenligt. Estetik och politik kan därmed förhålla sig homologt till varandra, men det finns också – liksom i fallet estetik och etik²⁷ – andra kriterier för förhållandet, vilka gör modernitets- och autonomikriteriet rättvisa. Estetik och politik bildar då faktiskt ett tvåhundra år gammalt par som tenderar att anpassa sig till varandra men ändå betona skillnaderna. Denna konstellation är med säkerhet understundom löjlig och överdriven, men den är mer än en fänig indianer- och-vita-lek. Reglerna som man följer i detta spel är, som har visats, snarare baserade på ett modernitetsreglerande motsatsförhållande och är lika specifika som – inom vissa gränser – föränderliga. Och under förändrade apriorisk-historiska villkor blandas korten i vilket fall som helst på nytt.

Översättning från tyskan, Esbjörn Nyström

1. Hans Magnus Enzensberger, »Macht und Geist: Ein deutsches Indianerspiel«, i *Mittelmaß und Wahn*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, s. 207–221, särskilt s. 212 f., 216 f.
2. Jacques Rancière, »The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy«, i *New Left Review* 14 (2002), s. 134, 137; jfr s. 137–148.
3. Jfr Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris: Galilée, 2004, s. 31.
4. Rancière, »The Aesthetic Revolution and Its Outcomes«, s. 141.
5. *Ibid.*, s. 143.
6. *Ibid.*, s. 145.
7. *Ibid.*, s. 150.
8. Jfr *ibid.*, s. 135, not 1; *idem.*, *The Politics of Aesthetics*, övers. Gabriel Rockhill, London: Continuum, 2006, s. 20 ff., 26 f., 49 f.
9. Jfr det sjätte brevet i Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*; jfr även Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, s. 46.
10. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, s. 48.
11. *Ibid.*, s. 39.
12. *Ibid.*, s. 37 f.
13. Jfr Claude Lefort, *L'Invention démocratique*, Paris: Fayard, 1981; *idem.*, *Essais sur le politique*, Paris: Seuil, 1986.
14. Ulrich Beck, *Att uppfinna det politiska: Bidrag till en teori om reflexiv modernisering*, övers. Eva Backelin, Göteborg: Daidalos, 1995, s. 18.
15. Oskar Negt & Alexander Kluge, *Maßverhältnisse des Politischen: 15 Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1992, s. 43; jfr s. 42 ff.
16. Jfr Jacques Rancière, *Disagreement: Politics and Philosophy*, övers. Julie Rose, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, s. 22–23, 61–62.
17. Jfr Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, s. 62 f., 66.
18. Jfr N. Katherine Hayles, *How We Became Post-human: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago: The University of Chicago Press, 1999, s. 285 f.
19. Jfr Alain Badiou, *Deleuze: »La clameur de L'Être«*, Paris: Hachette, 1997.
20. Jfr Manfred Frank, *Was ist Neostrukturalismus?*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984, s. 400 ff., särskilt s. 407.
21. Jfr Rancière, *The Politics of Aesthetics*, s. 49 f.
22. Jfr François Furet, *1789 – Vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft*, Frankfurt a.M.: Ullstein, 1980, s. 12, jfr också s. 9, 13.
23. Jfr Jürgen Habermas, »Die Philosophie als Platzhalter und Interpret«, i *idem.*, *Moralbewusstsein und kommunikatives Handeln*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983, s. 26; John Dewey, *Art as Experience*, New York: Perigee Books, 1980, s. 336. Om integrativ estetik se Josef Früchtel, *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil: Eine Rehabilitierung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.
24. Jfr Josef Früchtel, »Der Künstler als Held der Moderne«, i *Von der Schwierigkeit, nein zu sagen: Gesellschaftstheorie und Ästhetik bei Theodor W. Adorno*, red. G. Kohler & St. Müller-Dohm, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
25. Jfr Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989, kap. 21–24; *idem.*, *The Malaise of Modernity*, Concord, Ont.: Anansi, 1991.
26. Jfr Josef Früchtel, *Das unverschämte Ich: Eine Heldengeschichte der Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.
27. Jfr Josef Früchtel, »Die moderne Moral der Literatur«, i *Literatur ohne Moral: Literaturwissenschaften und Ethik im Gespräch*, red. Chr. Mandry, Münster: LIT, 2003, s. 29–42.

KONSTEN SOM PROCESS

Det sinnligas estetik

av Cecilia Sjöholm

Sjöholm (1961) är docent i litteraturvetenskap och FD i filosofi, verksam på Södertörns högskola. Hon har publicerat bland annat *The Antigone Complex: Ethics and the Invention of Feminine Desire* (Stanford University Press, 2004) samt *Kristeva and the Political* (Routledge, 2005). Hennes forskningsområde är idag estetik och politik, med särskilt intresse för Hannah Arendt.

Relationen mellan konst och forskning är ett flitigt diskuterat ämne på konstskolor och på själva konstscenen, men det har ännu inte inlemmats i den estetiska filosofin. På det här området – inom de konstnärliga akademierna i Storbritannien och på sistone i de skandinaviska länderna – är det produktionsprocesserna bakom konstverket som fokuseras, snarare än det slutgiltiga verket i sig. Filosofer blir ofta provocerade av det »öppna« förhållningssätt till de frågor kring medverkan, ansvar, fakticitet och kunskap som alla omsätts i handling genom konstens processer. Men samtidigt är provokationen i sig startpunkten för en annan, viktigare teoretisk diskussion: hur skall vi förstå konst som ett slags forskning? Inte vetenskap eller kunskap utan som ett slags forskning vars syfte är att kasta ljus över konsten som process? På vilket sätt låter sådana processer oss ompröva begrepp som kunskap, objekthet, subjektivitet, medialitet, sinnlighet och så vidare? Föreställningen om konsten som process leder oss inte tillbaka till det som vanligtvis kallas den kreativa akten, som exempelvis psykoanalysen har beskrivit som en form av sublimering. Konstprocessen är inte en subjektiv impuls; konsten som process syftar snarare på den vidare kontext inom vilken ett konstverk måste betraktas: en kontext bestående av arbete eller hantverk, social belägenhet, framställningsformer, offentlighet, medialisering, reception, tolkning, historicitet och så vidare. Konst är inte *en* process utan flera och dessa utmärker sig genom en produktivitet där den subjektiva insatsen bara är en aspekt av flera.

Det dubbla verket

För att förstå konstens processuella karaktär behöver vi närma oss estetikens idéhistoria från en ny horisont. Jacques Rancière tillhör de filosofer som ger oss verktyg att göra det. I sin bok *Le Partage du sensible* (*Delandet av det sinnliga*) belyser han det sätt på vilket konstens

processuella karaktär kan betraktas. Han hävdar att modern konst hör till en särskild estetisk ordning: det sinnligas estetik. En sådan estetik innefattar en särskild sorts produktivitet, genom vilken konstverket har kommit att bli en symbol för arbete: konstverket omvandlar sinnligheten till en symbol för en politisk eller social gemenskaps självrepresentation. Enligt Rancières egen estetiska historieskrivning är det romantiken som har gjort en sådan symbolik möjlig. För de antika grekerna var konstnären en dubbel varelse. Genom att flytta sitt verk från det intima skapandets rum till den offentliga scenens rum spelar konstnären som mime­tiker med ett dubbelt vara och blir på så vis obehaglig för gemenskapen. Det är först i och med romantiken som konsten – eller åtminstone den sorts konst som Rancière kallar det sinnligas estetik – kommer att representera »arbete« i den bemärkelsen att den visar upp den samtida identiteten och icke-identiteten av tanke och produkt, av arbete och objekt. Den »ordning« eller »regim« som kategoriserar konst utifrån dess sinnliga kvaliteter besitter en produktiv kraft som gör det sinnliga främmande för sig självt: produkten är identisk med icke-produkten, logos identiskt med pathos, avsikten identisk med det oavsiktliga och så vidare.

Det som är specifikt för det sinnligas estetik är alltså att det sinnliga har blivit främmande inför sig självt. En sådan »regim« härstammar givetvis från romantiken där konstobjektets simultana identitet och icke-identitet flyttade fokus från frågor om smak och njutning, till frågan om produktion, om skapande, om det omedvetna, om det som låg bortom verkets manifesta yta och så vidare. Men det som är specifikt för Rancières idé om det sinnligas estetik är att de frågor kring splittrandets betydelse, som uppmärksammades under exempelvis romantiken, är ointressanta i sig själva; det intressanta är snarare det sätt på vilket konsten under romantiken representerar »arbete« i den mening att den visar denna simultana identitet och icke-identitet av tanke och produkt, verk

och objekt. Genom producerandet av dialektiska samband mellan kunskapsmodus och det ovetbara, mellan representationens specifika kategorier och det orepresenterbara, innebär romantiken en specifik konstruktion av »delande« (partage) av det sinnliga, i det att det sätts upp särskilda produktionsvillkor för det sinnliga där konstverket bara blir *en* aspekt. Rancièrè hävdar att Marx behövde romantiken för att kunna utveckla insikten om arbetet som en produktiv gemenskap: konst är omvandlingen av en tanke till en sinnlig erfarenhet, inte hos ett enskilt subjekt, utan delat av en gemenskap. Enligt Rancièrè måste det sinnligas estetik betraktas först och främst genom detta »delande av det sinnliga«, vilket innebär både en gemenskap av delande och ett uppsplittrat kollektiv; ett rum som både delas och delas upp. Detta »partage«, ett samtidigt delande och uppdelande, kommer att bidra till uppkomsten av nya gemenskaper och nya splittringar genom sinnlighetens specifika egenskaper. Rancièrè menar att det i politikens grund finns en estetik som inte har något att göra med den »estetisering av politiken« som Walter Benjamin har kritiserat. Det sinnligas estetik skall snarare förstås som former av tid och rum, som förutsättningarna för erfarenheter som i sin tur kommer att bestämma möjligheterna och begränsningarna för det politiska.¹ Det är utifrån detta delande, såsom förutsättning för möjligheten till erfarenheter, som man skulle kunna undersöka de estetiska praktikerna.

Konst är sålunda en praktik enligt Rancièrè; konst är arbete. Inom filosofin däremot har frågan om konsten traditionellt blivit kopplad till frågan om kunskap. Därmed har konsten ofta ansetts underlägsen filosofin i det avseendet att den är en sorts kunskap som är flytande, osäker och övergående. Platon degraderade känslor som erfors i samband med upplevelser av konst till en lägre kunskapsfår och påvisade att konstens illusion är underlägsen filosofins sanning. I och med den moderna estetikens födelse på 1700-talet uppvärderades den estetiska kän-

loshären genom att den förknippades med moralens utveckling. Frågan om estetikens blev en fråga om bedömning och om subjektet – och om subjektets förmåga att förvärva kunskap i relation till konstobjektet. Den moderna estetikens födelse korrelerar med frågan om objektet och dess återspeglning i och genom kunskapens subjekt. Sedan kom vändningen bort från estetikens under 1900-talet. Heidegger gör, liksom Nietzsche, upp med estetikens hjälp av konstverket. I och med vändningen bort från estetikens ignorerades den traditionella frågan om skönhet, och fokus flyttades i stället till konstverket, som blev ett symptom på vidare frågeställningar om sanningens natur. Syftet var att visa att konstverket framhäver sanningens historiska villkor, kulturella villkor, metaforiska natur och så vidare. Nietzsches och Heideggers idéer om konstverket löser upp inte enbart den traditionella frågan om objektet utan även om subjektet. Men med namn som Merleau-Ponty, Rancièrè, Kristeva, Deleuze och i viss mån även Levinas har filosofin under de senaste årtiondena återvänt till estetikens som en diskurs ägnad åt frågan om det sinnliga snarare än om det sanna. Merleau-Pontys diskussion om måleriet har bidragit till att belysa perceptionens processer; Deleuzes verk om film har visat på vilket sätt filmens särskilda sorts ljus löser upp en viss föreställning om det verkliga; Rancièrè har hävdad att begreppet det sinnligas estetik måste bidra till att belysa den politiskt besvärliga frågan om det verkliga, och Kristeva har visat hur alla konstnärliga uttryck korsas av en dimension av affektivitet och sinnlighet, vilken bestämmer på vilket sätt vi skapar betydelse, inte enbart i konsten utan i livet som sådant. Uppgiften för det sinnligas estetik – för att vidga Rancièrès begrepp – ligger inte så mycket i att förstå konstverkets natur i allmänhet eller att beskriva konstens funktion i relation till kunskap eller en föreställning om sanning som har definierats inom en filosofisk diskurs. Snarare belyser frågan om det sinnliga såväl de olika processer som är kopplade till konst – skapandets, perceptionens och tolkandets proces-

ser – som politiserandets, medialiseringens och fetischeringens processer. Det sinnligas estetik utesluter alltså inte subjektets frågeställningar, men gör frågan om det estetiska främst till en fråga om de processer som beskriver delandets villkor. Medan den platonska nedvärderingen av konsten grundade sig på sökandet efter ett sanningsbegrepp som skulle stå upp emot osäkerheten, medan 1700-talets estetik var navet i en ny humanism, och vändningen bort från estetiken mot ett nytt sanningsbegrepp föranleddes av en ny historicitet, väcker vändningen mot det sinnligas estetik frågeställningar som handlar om hur delandet av det sinnliga både skapar, förvandlar och förvaltar olika former av sociala och politiska gemenskaper.

För Rancière är subjektiviteten därför endast en av många aspekter av de processer som vidlåder det sinnligas estetik. Men frågan är: om vi vill diskutera det sinnligas estetik, måste vi då inte titta närmare på subjektivitetens funktion eller de subjektiva och enskilda aspekterna som rör det processuella inom konsten om vi vill förstå det sinnligas natur? Enligt Rancière är det inte subjektiviteten utan luckan mellan konstnären och konstverkets dubbla vara som är intressant. Kategorier såsom singularitet och subjektivitet är underordnade »partage« – detta att samtidigt dela med sig och splittra, vilket gör konstverket till en gemenskapsfunktion snarare än en subjektivitetsfunktion. Men hur skall vi kunna förklara det sinnliga, eller ens det sinnligas estetik, om vi förbiser de subjektiva aspekterna genom vilka det sinnliga framträder, inför och för ett singulärt subjekt? Föreställningen om konsten som process skulle mycket väl kunna betraktas i enlighet med en sinnlighetens estetik, i den bemärkelse som Rancière och andra med honom talar om det. Men om vi vill diskutera det processuella inom konsten i enlighet med det sinnligas estetik riskerar vi att hamna mitt emellan två extremer: å ena sidan har vi den materialistiska ontologiseringen av det sinnliga, exemplifierat av Rancière, och å andra sidan har vi en subjektiv föreställning om det

sinnliga som bär religiösa övertoner av gudomlighet. Det senare exemplifieras av Levinas.

Det sinnliga som skugga

Levinas inleder sin essä »La réalité et son ombre« med att vederlägga uppfattningen att konsten skall betraktas som något kognitivt, det vill säga som antingen mindre sann eller mer sann än verkligheten.² I Levinas egen text består konst inte av material med ett kognitivt innehåll, utan av fantasins, sinnlighetens och rytms element, aspekter av det verkliga som faller utanför vår kunskap om verkligheten. Vad viktigare är, konsten ger uttryck åt en sorts dubbel existens som andra mänskliga praktiker såsom filosofi, vetenskap, politik och så vidare är oförmögna att förmedla på samma sätt: »Verkligheten skulle inte vara enbart det den är, vad den visat sig vara i det sanna, utan den skulle också vara dess kopia, dess skugga, dess bild.«³ Konsten skulle således inte alls avslöja eller upplösa någon sanning; dess sätt att vara befinner sig bortom behovet av tolkning. I Levinas text förkastas på så vis det filosofiska fasthållandet vid att konst är sanning: konst är inte sanning, inte heller osanning. Konst är sken och därmed ett sätt att vara som undflyr anspråken på sanning eller kunskap. Konst är varats sinnliga aspekt, en likhet som strukturerar det sinnliga. Konsten är varats skugga – men en skugga som inte förblir fixerad eller kan fångas i subjektets introspektiva sökande efter sanning. Konsten är snarare ödet, den placerar oss i ett intervall av säker, dödlig orörlighet där vi kan korsas men aldrig röra oss. Konst är en särskild form av orörlighet, annorlunda än begreppet – det finns något omänskligt och monstros över det sätt på vilket en staty framstår som fixerad och på samma gång ofärdig. Situerad i ett ögonblick ur vilket den aldrig kommer att befrias.

Mot slutet av sin essä hävdar Levinas att konsten släpper taget om skuggan genom dess

funktion av sken och genom dess sätt att vara i verklighetens skugga. Därigenom hänger den sig åt en form av oansvarighet och överlåter sig själv åt njutningen. Konsten möjliggör på sätt och vis njutningen i det intervall eller den stund av död tid som fryser till i konstverket. Den låter oss sålunda njuta när vi står ansikte mot ansikte med döden: »det är något syndigt och egoistiskt och feigt över konstnärlig njutning. Det finns stunder då man kan känna sig skamsen över det, som om man festade under en pestepidemi.«⁴ Detta är anledningen till att kritik enligt Levinas är en nödvändig del av konsten, oavsett om den aspekten av verket tillhandahålls av kritikern, filosofen eller konstnären alternativt författaren själv; konsten är myt, den är både osanning och sanningens källa. På så vis menar Levinas att konst är en process i vilken det sinnliga inte enbart fabriceras och produceras som »verk«, utan snarare en process i vilken det sinnliga omvandlas genom de frågor som ställs till och genom det. Det sinnliga i konstverket är inte bara något som upplevs under särskilda förutsättningar, så som Rancièrè hävdar, utan något som får betydelse genom ifrågasättandet: av kritik, filosofi eller religion. Modern eller sekulariserad konst har introjerat denna form av ifrågasättande, vilket innebär att verket iscensätter den sorts sinnlighet som är tillgänglig för intellektuell erfarenhet. Men det innebär, vilket antyds mot slutet av *Le Partage du sensible*, att konsten kommer att fortsätta att vara förföljd av en viss fråga om gudomlighet. I modern konst levererar kritiken – eller möjligen en viss intellektualism som är inneboende i konstverket självt – ett slags sanningsanspråk som kopplas till den sinnliga erfarenheten av verket. Den sinnliga aspekten, eller återskenet som Levinas kallar det, är en skugga genom vilken frågan om varat avslöjas för en människa som tror sig stå bortom den. Den gudomliga aspekten av det sinnliga har blivit införlivad i ett konstverk, en gudomlighet som också hemsöker den form av kritik som själv inte tror sig vara metafysisk.

Intimitet

Som Rancièrè har visat måste utmaningen för det sinnligas estetik vara att överskrida de föreställningar om konst där begrepp som sanning, singularitet, gudomlighet och så vidare isolerar verket som objekt. Att blott och bart betrakta verket som objekt innebär också att missuppfatta dess roll i den mänskliga gemenskapen. Men som vi har sett riskerar Rancièrè att helt förbigå singularitets- och subjektivitetsaspekterna. Som Levinas visar, i sin korta text, är det just de sinnliga aspekterna av konsten som det tänkande subjektet ser sig tvingat att utmana. Den njutning som det estetiska verket erbjuder ställer också människan inför frågan om en gudomlighet som den moderna kritiken glömt bort, men som enligt Levinas ändå hemsöker oss. Det är här som en vidare estetik forskning kan vara till hjälp, och en reflektion över hur modern konst har integrerat inte bara intellektuella processer i estetiska, utan även kroppsliga och sinnesrelaterade processer, på senare tid inte minst genom föreställningen om konst som en form av forskning. Som jag påpekade inledningsvis har kopplingen mellan konst och forskning framhävt konstverkets processuella karaktär. Det har medfört ett självreflekterande från konstnärens sida, ett självreflekterande som leder oss till frågan om subjektivitet och dess återspeglning i det sinnligas estetik. Det är i detta sammanhang som Kristevas intimitetsbegrepp skulle kunna hjälpa oss att slippa undan såväl Rancièrès undvikande av all typ av subjektivitet, som sökandet efter de spår av gudomlighet som lever kvar i Levinas konstdiskussion. Vad intimitetsbegreppet kan göra är att framhålla en särskild sorts singularitet i det sinnliga, och samtidigt distansera sig självt från en särskild föreställning om gudomlighet.

Alltsedan upplysningen har filosofin förkastat »intimiteten« som ett begrepp som står i opposition till den politiska, offentliga sfären. Men psykoanalysen kan bidra till att ge begreppet en

ny klang. Psykoanalysen kan tyckas ägna sig åt frågor rörande det som kan betecknas som den privata eller intima sfären: sexualitet, affektivitet, kärlek, begär och så vidare.

Men som diskurs om intimitet producerar psykoanalysen erfarenheter av singularitet och sinnlighet som är av större betydelse än de som är åtkomliga genom enkel introspektion. I sina böcker *The Intimate Revolt* och *The Sense and Nonsense of the Revolt* hävdar Julia Kristeva att 1900-talets filosofi har konstituerat en form av »återvändande« till kroppen, genom att visa på en process där affekter, sinnesstämningar och frågor om kroppslighet har kommit att bli en del av filosofiska spörsmål. Kristeva själv använder Merleau-Ponty, Heidegger och Sartre som exempel på denna form av återvändande. Tvärt emot vad man skulle kunna förvänta sig kopplar hon inte i första hand denna utveckling inom filosofin till arvet från Husserl och fenomenologins metod, utan snarare till den särskilda diskursiva tradition som har utvecklats inom den kristna traditionen från Augustinus. Enligt Kristevas terminologi är den intima sfären inte en fråga om nära relationer eller familjeliv. Det intima är snarare en fråga om det omedvetna, vilket tycks sippra fram genom det sinnliga. Det intima är en domän av affekter, sinnesintryck, sinnesstämningar, känslor; en domän inom vilken tankens funktion är nära kopplad till kroppen. Intimitet är tankens förmåga att koppla språk till former av sinnlighet. Intimitet, i denna bemärkelse, är inte en beskrivning av en inre sfär utan snarare en beskrivning av en särskild kroppslighetsdiskurs.

I den kristna betraktelsetraditionen och i utforskandet av sinnena i Augustinus och Loyolas verk har frågan om relationen mellan ordet och sinnena varit central för betraktelsen och för individens relation till Gud. I intimitetens språk blottar författaren sin själ genom att frigöra sina sinnen. Han löser sålunda upp singulariteten i sin existens – och därmed även Guds suveränitet – med ett språk i vilket denna existens visar sig själv som sinnlighet. Den kroppsliga

erfarenheten och alla de aspekter av sinnlighet som vi möjligen kopplar samman med känslor, affekter, sinnesstämningar och så vidare blir till bevis för en gudomlighet som endast kan visa sig själv genom en singular existens, en individs liv. En sådan erfarenhet kan dock inte blottas helt och fullt genom en generell fråga som rör kopplingen mellan tanke och kropp eller relationen mellan perception och sinnlighet. Den kan endast blottas genom upptäckten av singulariteten i det liv som vittnar om dessa affekter och vad de betyder, om dessa känslor och vad de har för innebörd. Det språk med vilket jag vittnar om de gudomliga aspekterna av det sinnliga är således inte triumferande eller jublande utan snarare ett intimitetens språk, eftersom jag upptäcker den gudomliga betydelsen genom affekter, sinnesstämningar och sinnesintryck från enskilda händelser som bara har med mitt liv att göra, med mina erfarenheter och mina frågor.

Psykoanalysen är den teori och praktik som i vår tid har visat sig mest kapabel att bevara denna singulara kvalitet hos det mänskliga livet där sanning, betydelse och sinnesintryck blir del av samma erfarenhet, utan tillgripandet av gudomlig interpellation. Den freudianska intimitetens egenart består i en »omarbetning av själ/tankedikotomin«.⁵ För att bevara denna specifika beskaffenhet hos själslivet, där sinnesintryck är fästa vid singulara erfarenheter snarare än vid generella beskrivningar av kroppsligheten måste psykoanalysen framhålla vikten av motöverföring å ena sidan och själva stilen hos det språk som används å andra sidan: en »poetik« som Kristeva kallar det.⁶ Här återkommer vi till ett område som är väl bekant från Kristevas argumentation på annat håll. Föreställningen om intimitet som en domän som överskrider språket och som samtidigt är sammanflätad med meningsfulla processer har givits olika namn: det pre-oidipala, inre erfarenhet, negativitet, det semiotiska, abjektet, motöverföring och så vidare. Även om Kristeva kopplar intimitetsbegreppet till revoltbegreppet är det inte nödvändigtvis en fråga om reaktion eller revolution, utan snarare om att skydda en

viss föreställning om det mänskliga livets singularitet. En intimitetsdiskurs bidrar inte på något sätt till att revolutionera samhället men den skulle mycket väl kunna ge oss ett visst skydd mot de standardiserande, fabricerade bilder som utmärker det kapitalistiska samhällets nya aggressiva kolonisering av vårt inre. Intimitetens språk konstituerar därför möjligheten till en tillgång till erfarenheter som fördjupar vår upplevelse av det sinnliga. Men samtidigt är intimiteten också en sfär som inom filosofin har setts som en »platonisk grotta« med lockbeten och förklädnader, där sinnesintryck nedvärderas i förhållande till sanning. Psykoanalysen förkroppsligar den sekulära omvandlingen av en lång tradition inom kristendomen, genom vilken själens intima liv har blivit en fråga om singularitet.

Intimitet är tankens förmåga att koppla samman språk med former av sinnlighet. Intimitet, i denna bemärkelse, är inte en beskrivning av en inre sfär utan snarare en beskrivning av en språklig funktion genom vilken relationen till kroppen framhävs. Denna aspekt av psykoanalysen, vilken tycks inbegripa föreställningen om ett ursprungligt intimt objekt, skulle mycket väl kunna föra oss tillbaka till den mjuka soffa som psykoanalytiska strömningar har velat ersätta med Lacans hårda ord. Men om vi verkligen har tagit oss förbi frågorna om intimitet, hur kommer det sig då att vi ständigt återkommer till dem, att de tränger sig på i våra liv? Psykoanalysens intima objekt produceras och reproduceras, det återuppväcks och återupplivas genom alla de överföringsdiskurser som framhäver den kroppsliga aspekten av sinnligheten. Psykoanalysens objekt singulariserar inte genom döden eller ödet, utan snarare genom en repetitiv egenskap. Det produceras och reproduceras oupphörligt, det må vara i form

av melankoli, hysteri eller njutning. Det är under alla omständigheter mänskligt snarare än omänskligt och ändligt snarare än gudomligt.

Uppgiften för det sinnligas estetik skulle därför inte vara att föra konsten närmare kunskapen utan snarare motsatsen: att visa de sätt på vilket produktionen av det sinnliga särskiljer sig från kognitiva mål, hur de än benämns. Konsten i sig är en process eller, hellre, olika former av processer. Konstens processer kan vara tankeprocesser, eller handla om medialisering, materialitet, synlighet och så vidare. Ändå nöjer sig alltför ofta den estetiska teorin med att filosofera kring det estetiska verket. Konstutövandet och den estetiska teorin ställs idag upp mot varandra som två skilda institutioner, men det är inte nödvändigtvis en särskilt fruktsam uppdelning. Det räcker inte att konstatera att konsten säger det ousägliga, att den visar det som inte kan sägas, att den ger uttryck åt en annan sorts kunskap och så vidare. Konsten i sig motsäger sig den sortens generaliseringar genom vilka den har gjorts till objekt under den estetiska disciplinen. Men den synliggör ett sätt att tänka och vara – eller snarare tankeprocesser, medieprocesser – som skiljer sig från den akademiska teorin. Snarare än att stanna vid fokus på objektet, bör estetikens uppgift idag vara att förmedla dessa processers funktioner, i synnerhet produktionen av det sinnliga, en process som man mycket väl kan återopas som både politisk och gudomlig, singular och fiktiv, subjektiv och kollektiv. För mig tycks den filosofiska estetik – trots att den har närmat sig detta tema under de senaste årtiondena – fortfarande befinna sig i startpunkten för denna särskilda forskning.

Översättning från engelskan, Malin Lundh

1. Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, London: Continuum, 2004, s. 13 f.
2. Emmanuel Levinas, »Reality and Its Shadow«, övers. Alphonso Lingis, *The Levinas Reader*, red. Sean Hand, Oxford: Blackwell, 1989, s. 130 ff.
3. *Ibid.*, s. 135.
4. *Ibid.*, s. 142.
5. Julia Kristeva, *Intimate Revolt: and, The Future of Revolt*, övers. Jeanine Herman, New York: Columbia University Press, 2002, s. 50.
6. *Ibid.*, s. 51.

LITTERATURENS GENEALOGI

Om litteraturbegreppet hos Jacques Rancière

av Christina Kullberg

Kullberg (1973) är FD i franska, verksam som lärare vid Högskolan Dalarna och Uppsala universitet, samt knuten till New York University. Hon disputerade i Uppsala 2006 på avhandlingen *Espace urbain et écriture des carrefours: une étude de »Chronique des sept misères«, »Texaco« et »Solibo Magnifique« de Patrick Chamoiseau.*

För var dag som går sätter jag
allt mindre värde på intelligens.
/Marcel Proust

Den aspekt av Rancières tänkande som fått mest uppmärksamhet de senaste åren är förmodligen hans sätt att omorganisera konsthistorien. I Foucaults anda är han misstänksam mot alla försök att identifiera tydliga övergångar från en epok till en annan, samt mot sökandet efter ursprungliga orsaker och linjära förlopp som tydligt vecklar ut historien och bekräftar samhällets framsteg. Rancières metod går istället ut på att fånga en mångfald av rörelser i omlopp. Hans genealogi avslöjar inga raka led utan korsningar, inavel och felande länkar. Detta motstånd mot att tvinga in ett verk eller en tidsålder i fasta kategorier vittnar både om hans smak för det singulära och hans förkärlek för kopplingar mellan aktörer, diskurser och former i det gemensamma livet.

I skenet av att Rancière oftast undviker att direkt förankra samhällliga och estetiska förändringar i historiska händelser, sociala omvälvningar, tekniska innovationer eller upptäckandet av nya konstnärliga former är det anmärkningsvärt att litteraturen spelar en så framträdande roll i hans tänkande. Litteraturen är nämligen en av de få konstformer som han lokaliserar rumsligt såväl som tidsligt. »Litteratur« hänvisar inte till alla skrivna texter av konstnärlig art, utan motsvarar hos Rancière ett särskilt historiskt visibilitetsmodus hos en estetisk praktik – skrivande – som upprättar en specifik länk mellan ordens meningssystem och sättet på vilket tingen blir synliga.¹ Det här nya sättet att koppla orden till tingens synlighet uppstår vid skiftet mellan 17- och 1800-talet och formuleras med tydlighet i Mme de Staëls *De la littérature*. En post-revolutionär företeelse, kan man snabbt konstatera, och det är just därför litteraturen är så viktigt för Rancière: upptäckandet av begreppet litteratur sammanfaller med ingången till en demokratisk era.

Det innebär inte att litteraturen enligt Rancière är ett *resultat* av demokratins etablering genom revolutionen. Den är heller inte demokratisk för att den *speglar* det nya samhället. Rancière försöker snarare argumentera för att litteraturen skapar en viss estetisk demokrati. För honom motsvarar demokrati en ny delning av det sinnliga. Demokratien kullkastar den delning av det gemensamma sinnliga rummet där sätt att vara motsvarar sätt att tala, vilket i sin tur avgör vem som har företräde på den politiska arenan. Politik är i det här sammanhanget en kamp om jämlikhet. Jämlikhet ska dock inte uppfattas som ett mål eller ett tillstånd av fullkomlig rättvisa mellan samhällets aktörer. För Rancière är jämlikhet snarare ett postulat: alla är jämlika eftersom alla kan tänka. Kampen handlar om att få sin jämlikhet erkänd och detta kan endast ske då den rådande ordningen omvälvts. Det rör sig om en process av kopplingar och brott som kullkastar rollfördelningen på den samhällliga scenen. Litteraturen har, mer än någon annan konstform, kraft att bryta ned hierarkier och skulle därför inte bara kunna *beskriva* utan också *skapa* jämlikhet och därmed politik. Det är just de här kreativa politiska dimensionerna i litteraturen som både politiker och teoretiker om och om igen vill kväsa, till exempel i debatten om införandet av en litterär kanon i svenska skolor. Rent hypotetiskt skulle visserligen en obligatorisk litteraturlista kunna resultera i att en bok som annars inte skulle ha blivit läst av vissa individer helt otippat påverkar deras handlingar och rörelse i samhället. Men problemet är att enligt Rancières sätt att se står hierarkiska indelningar i motsättning till begreppet litteratur: eftersom litteraturen verkar genom störningar kan den aldrig bli kanonisk. Men hur blir egentligen litteraturen bärare av demokratiska värden? Vad skiljer litteraturens plats och funktion från de andra konsterna? Är inte det skrivna ordet lika elitistiskt idag som på Racines tid?

En dum fråga

Rancière inleder den lilla boken *La Parole muette*² – »Det stumma uttrycket« – med att konstatera att ingen längre vågar ställa den fråga som Sartre ställde 1948: vad är litteratur? »Dumma frågor får dumma svar«, konstaterar Gérard Genette apropå Sartres bok och skriver att det hade varit klokare att inte ta upp frågan.³ Men enligt Rancière är det faktum att teoretiker som Genette undviker den här frågan symptomatiskt för vår tids teoretiserande. Kritiken har fastnat i en sorts förnuftig tvivelsjuka som angränsar till relativism. Å ena sidan vet vi att det är naivt att försöka svara på frågan om vad litteratur är. Å andra sidan använder vi begreppet för att hänvisa till vissa objekt av ren bekvämlighet. Som objekt betraktat är litteraturen lättbegriplig: det är texter av mer eller mindre fiktiv karaktär som man kan lyssna till, ladda ner från nätet eller köpa på närmaste Pocket Shop. Den empirismen kontrasterar mot hypotetiska diskurser där man försöker fånga litteraturens essens och identifiera vad som skiljer den från annan textproduktion.

Rancière ställer Sartres fråga på nytt för att visa varför både det förnumstigt empiriska förhållningssättet till litteratur och det hypotetiskt metafysiska undgår att säga vad litteratur är. Anledningen till detta står enligt Rancière att finna i litteraturen själv. Han menar att Sartres fråga inte behöver gå ut på att fånga litteraturens väsen eller värde genom att hermeneutiskt leta efter dess dolda mening. Rancière väljer istället att undersöka hur litteraturen upprätthåller ett nytt system av relationer mellan ord och ting. Poängen är att se vad litteraturen gör. Rancières teoretiska strategi vänder alltså på förhållandena och angriper frågan om vad litteratur är från ett annat håll – från själva litteraturens verkningar. Det han kommer fram till är att dagens teoretiska diskurser är blinda för det faktum att de på ett begreppsligt plan är intimt sammankopplade med de fenomen de försöker

belysa – konsten och litteraturen. Det är i egenkap av symptom på den konst den försöker beskriva som dagens teoretiska diskurser står i strid med varandra. Rancière syftar främst på de strider som rasat mellan förespråkarna för en socialt engagerad konst och de som anser att konstverket är tillräckligt i sig, en *l'art pour l'art* vars värde ligger i verkets autonomi. De här åsikterna är dock, om man får tro Rancière, indragna i en och samma rörelse: litteraturen är alltid både social och autonom därför att det är en konst som hela tiden strävar åt två olika håll samtidigt. »Litteraturen är 'social'«, skriver Rancière, »den är ett uttryck för ett samhälle när den endast ägnar sig åt sig själv, det vill säga åt sättet på vilket orden innehåller en värld. Och litteraturen är 'autonom' i den mån den inte har några egna regler, i den mån den är den gränslösa plats där poetiska manifestationer exponeras.«⁴

På samma sätt som han ofta indirekt hänvisar till sina inspirationskällor, väljer Rancière här att bemöta sina motståndare med indirekt kritik. När han hävdar att litteraturens autonomi ligger i dess avsaknad av regler vänder han sig mot den franska strukturalismens jakt på verkets »litteräritet«. Rancière talar istället om litteraturens autonomi i spatiala termer: den är en värld befolkad av poetiska gestalter och poetiska uttryck. I övrigt känns argumentet igen från Adorno. Och insikten om att det är de diskurser som omgärdar konsten lika mycket som konsten själv som avgör vad vi kallar konst, är rent av utmärkande för 1900-talets konst i allmänhet, i såväl teori som praktik. Det som utmärker Rancière är, vilket Gabriel Rockhill konstaterar, att han varken söker ett ontologiskt eller ett kategoriskt svar på Sartres fråga om vad litteratur är, därför att båda dessa inriktningar är styrda av det system av uppfattningar, handlingar och tankar som han kallar konstens estetiska regim. »Litteratur«, förklarar Rockhill, »syftar på det historiska visibilitetsmodus som skapar en spricka mellan två möj-

liga former av skrivande och deras teoretiska motsvarigheter: helgandet av den litterära skapelsen som ett ojämförligt väsen och avmystifieringen av konstens metafysik antingen med hänvisning till positivistiska kriterier eller till godtyckligt estetiskt omdöme.⁵ Med andra ord ger Rancière ingen socio-ekonomisk förklaring utan en »estetisk genetisk« förklaring till sambandet mellan till synes motsägelsefulla teoretiska ståndpunkter. För att förstå vad som står på spel i dagens teoretiska debatter väljer han därför att undersöka litteraturen som »en skepticism i handling i en konst som är förmögen att leka med sin egen idé och verkställer sin egen motsägelsefullhet«.⁶ Med utgångspunkt i litteraturen – en konst som strävar i motsatta riktningar, som vill både det ena och det andra och *praktiserar* en sorts självskepsis – skriver Rancière om estetikens historiska karta.

Istället för en tidlig uppdelning i sekler eller decennier, eller en historisk-estetisk uppdelning i epoker, väljer Rancière att tala om regimer inom vilka olika diskurser bestämmer vad som är konst.⁷ I grova drag identifierar Rancière ungefär samma brott som vilken litteraturstudent som helst kan finna hos Henrik Schück eller Gustave Lanson. Men i Rancières historieskrivning existerar regimerna parallellt med varandra även om det gemensamma rummet alltid domineras av en viss regim. Den här överlappningen gör att brotten med det rådande systemet tillskrivs en annorlunda och icke-progressiv roll, vilket leder till att historiens mönster inte är lineärt och kronologiskt. Genom att utgå från just litteraturen istället för bildkonsten ger han till exempel en annorlunda bild av övergången från klassisk till modern konst. Klassicismen svarar mot det han kallar konsternas poetiska eller representationella regim, där konstformerna delas upp med avseende på praktik – hur konsterna görs – och syfte – vad konsterna ska gestalta inför en viss publik. Konstverket definieras inte längre av bildens eller framställningens vara, utan av sättet på vilket man representerar handlingar. De sätt

på vilket man gör konst klassificeras i ett strikt hierarkiskt system som också bestämmer hur konstverken ska uppskattas. Övergången från denna poetiska regim till det Rancière kallar för konstens estetiska regim sker inte därför att konsten blir anti-mimetisk och abstrakt. Med stöd i den tyska idealismen och den franska »romantiska realismen« visar han att förändringen sker i och med att konsten börjar sträva mot att bli en del av livet. »Konstens estetiska regim«, skriver Rancière i *Magazine littéraire*, »är den sinnliga väv, det nätverk av nya förhållanden mellan 'konsten' och 'livet' som på samma gång har skapat förutsättningar för konstnärliga uppfinningar och för förändringar i våra vanliga perceptioner och sinnligheter«.⁸ Litteratur innebär ett nytt sätt att skapa mening: det sker inte längre genom gestaltningen av en hjälte som uttrycker sin vilja i en serie sammanlänkade handlingar utan genom att den skriver in sig i samhällets rörelser. De sköna konsterna blir nu konst i singularis, en konst som frigjort sig från poetikens regler »genom att splittra den mimetiska barriär som skilde konstnärens sätt att göra från andra sätt att göra och separerade dess regler från de sociala sysselsättningarnas ordning«.⁹

När Rancière hävdar att konsten ändrar karaktär till följd av att den blir en sinnlig del av livet, snarare än att den upphör att avbilda livet, genomför han två kritiska operationer. För det första visar han på en möjlighet att inte bara se konst och litteratur som någonting som alltid så att säga kommer efter, som en följd av avbildning eller av tekniska innovationer (oavsett om det handlar om nya sätt att använda konstens eget material – ytan, färgen, orden – eller om konstnärens bruk av nya medier och tekniker). I linje med Deleuze försöker Rancière alltså upprätta en koppling mellan litteratur och liv bortom representationslogiken. Litteraturen uppfattas inte främst som ett uttryck för någonting eller ett avtryck av någonting. Den är en bland alla aktörer på den sociala scenen och deltar i delningen av det gemensamma

sinnliga. För det andra, vilket hänger ihop med den första punkten, sätter han fingret på den begreppsliga förvirring termen modern innebär. Förblindade av sin jakt på det nya tenderar förespråkarna för modernism, postmodernism och avantgarde att värdera konstverk i den mån de utgör ett brott mot en föregående tradition. Därmed blandar de ihop tidsliga och samhällsliga dimensioner med konstens förändringar.¹⁰ Samhällets »framsteg« och teknikens inkorporering i konsten må ha påverkat formen men strävan är den samma: att ingripa i det sociala genom att omorganisera relationerna mellan ord och ting. Som Andrew Gibson visar upprättar litteraturen i Rancières tappning en rörelse mellan tanke och liv, både det liv från vilket litteraturen härrör och förflutna och kommande liv.¹¹ Svaret på den dumma frågan vad litteratur är blir alltså: den är politik, den är en aktör som gör saker i vårt gemensamma rum.

Stilens stumma demokrati

För att förstå litteraturens centrala roll i Rancières tänkande i allmänhet och i den estetiska regimen i synnerhet vill jag återvända till hans idé om politikens estetiska karaktär. Politiken är »det system av former som a priori bestämmer vad som är tillgängligt för förnimmelsen«, skriver Rancière.¹² Den vilar på en delning av vårt gemensamma rum och utlöses när den sinnliga konfigurationen på något sätt bryts.¹³ Rancière skiljer mellan *polis*, som motsvarar själva regerandet, och *politik* som uppstår när två eller flera delningar av det sinnliga strider mot varandra, när någon eller några omvälvor polis och stör dess uppdelning av tider och platser. Således är politiken en heterogen kraft. Konstnären är, som alla andra, en del av det gemensamma rummet. Men om konsten därigenom alltid är social, blir den endast politisk i den mån den upprättar annorlunda sätt att befolka detta sinnliga rum.

Konstens politik synliggörs bäst i Rancières kritik av Platon och Aristoteles. Liket en polis som försvarar en ordning förskjuter Platon konstnären från republiken, det gemensamma rummet, med argumentet att konstnären inte kan tillskrivas en viss plats och en viss tid – konstnären är en hantverkare som gör saker med obestämda syften vid obestämda tidpunkter. På så vis hotar konstnären att omfördela den rådande ordningen av det sinnliga. Det skrivna ordet är i det här sammanhanget särskilt politiskt eftersom det till skillnad från andra konster inte har behov av en viss plats för att bli synlig. Rancière beskriver det skrivna ordet som ett stumt, omyndigt och föräldralöst uttryck (*la parole muette*) som cirkulerar oberoende av sin ursprungskälla, bekymmerslöst om var det slutligen hamnar, i motsats till det talade ordet, *la parole vivante*, som myndigt och legitimt uttrycker något med ett tydligt syfte och en identifierbar källa. En text kan alltid falla i fel händer vare sig det rör sig om Emma Bovary vars passion för romantiska romaner leder henne i fördärvet, eller proletärerna som Rancière beskriver i *Les Nuits des prolétaires* som istället för att sova ägnar nätterna åt att läsa.¹⁴ Den oregerliga texten riskerar alltid att störta den rådande delningen av det sinnliga.

Här kommer konstpolis nummer två, Aristoteles, in och försöker legitimera det skrivna ordet så att det kan styras och hänvisas till en viss ordning. Han skapar en *poetik* som symptomatiskt nog får ett nytt uppsving i Frankrike under monarkins storhetstid på 1600-talet. Poetikens regler som dikterar vilka som får utrymme i en text, hur de ska tala, i vilket rum och under vilken tid, stämmer väl överens med den absoluta monarkins ideal där konsten under poetikens regim snarare upprätthåller en viss »polisiär« delning av det sinnliga.

Vid andra hälften av 1700-talet dyker alltså begreppet litteratur upp för att beskriva vissa texter som inte kan inlemmas i det hierarkiska genresystem som definierat *les belles lettres* under franskklassicismen. Litteratur hänvisar

till skrifter som bryter mot reglerna och som har andra syften än att roa, beröra eller instruera. I och med att begreppet litteratur konstitueras börjar konsternas poetiska regim luckras upp och konstens estetiska regim göra sig gällande. Det är med andra ord litteraturbegreppet som på nytt utlöser textens politiska kraft som Platon försökte kväsa. Representationsregimens konstuppfattning vilar nämligen på det levande ordet som uttryck för en vilja i handling. Den här kausala logiken omkullkastas när länken mellan text och värld upprättas genom det Rancière kallar det stumma uttrycket. Då detta stumma uttryck inte längre hänförs till en vilja eller tillskrivs ett visst mål kan man istället säga att litteraturen upprättar ett förhållande till livet genom att den är närvarande och rör sig horisontalt på ett plan. Det här perspektivet lånar Rancière från Deleuzes idé om filosofins immanensplan: det finns ingenting bortom delandet av det sinnliga, men detta plan är ständigt i förändring.¹⁵ Litteraturen agerar på samma nivå som tanken och det sociala.

Eftersom romanen aldrig ingick i de »sköna skrifterna« finns det anledning att knyta Rancières litteraturbegrepp direkt till denna genre. Romanen skulle till och med kunna lokaliseras som den plats där konsternas poetiska regim och konstens estetiska regim överlappar varandra.¹⁶ Att Rancière fokuserar just romanen när han behandlar det tidiga 1800-talets konst är alltså ingen slump. I denna regellösa genre kan vem som helst bli synlig och säga vad som helst, vilket är precis vad som händer. Det är som om romanen inkarnerar det stumma uttrycket när den skamlöst cirkulerar mellan olika läsares händer, och samtidigt ger uttryck åt allting i livet. Rancière poängterar denna dimension av romanen genom att ta fasta på hur den samtida kritiken uppfattade en bok som Victor Hugos *Ringaren av Notre Dame*. Hugo gjorde katedralens stenar till tecken och en zigenarflicka till föremål för konst vilket fick kritikerna att anklaga honom för att låta objekt och inte handlingar stå i centrum för fiktionen.

Författaren berättar ingenting vilket fick samtiden att ifrågasätta romanens konstnärlighet. Den här kritiken, hävdar Rancière, lyckas på ett bättre sätt att fånga radikaliteten i Hugos roman än de 1900-talets teoretiker som anser att det moderna genombrottet infaller när konstnären slutar avbilda verkligheten. Hugo förändrar konsten i det att han låter en bok handla om vad som helst – det behöver inte vara fråga om drottningar som uttrycker sig på ett visst sätt och vars passioner står i strid med deras nobla intentioner. Dessutom utlöser den litterära förstening som Hugo skapar en politisk potential i själva livet.

Detta demokratiska paradigm framträder i sin fulla kraft i Flauberts *Madame Bovary*. Rancière vidhåller att Flaubert, trots sin elitistiska hållning, är en demokrat därför att han inte följer de vedertagna reglerna som bestämmer när det skrivna ordet blir konst. »Jämlikheten mellan alla ämnen«, skriver Rancière, »är negationen av varje nödvändigt förhållande mellan en bestämd form och ett bestämt innehåll.«¹⁷ Flaubert nöjer sig med att måla istället för att instruera, och har som bekant själv beskrivit sin bok som en »roman om ingenting«, det vill säga att »ingenting« nu kan tala och bli konst. Sättet på vilket han ägnar en dagdroppe total uppmärksamhet synliggör en sorts radikal demokrati och jämlikhetstanke; en molekylär jämlikhet bortom klass, etnicitet och könstillhörighet. Om litteraturen påbörjar en tyst revolution inom konsten genom att göra det anonyma till föremål för konst, är det romanens jämlikhet som kommer att smitta av sig på andra konster och öppna för den korsning av konster och uttryck som är utmärkande för vår epok. Det är också detta synliggörande som de nya historikerna lånar för att skriva om det föflutna utifrån de »små« historiernas synvinkel. Och det är samma synliggörande som senare gör att till exempel fotografiet kan uppfattas som konst. Rancière menar alltså att litteraturens förhållande till livet utgör själva förutsättningen, både för att tekniska innovationer

kunde erkännas som konstformer och för att socialvetenskaperna kunde utvecklas som discipliner.

Litteraturens demokratiska potential ska dock inte missuppfattas som en fråga om att *representera* samhällets skuggfigurer. Poängen är inte avbildandet av en uttråkad kvinnas anonyma och vardagliga liv. Som andra realister är Flaubert medveten om ordens begränsning – det är bara ord, inte kött och därför kan de aldrig ta verklig gestalt. Däremot finns det möjlighet att få ord och blick att förena sig genom stilen. Flauberts stil är sinnlig och blir del av livet i den bemärkelsen att den förmedlar ett absolut sätt att se.¹⁸ Själva *arbetet* med syntaxen, sättet på vilket alla semikolon bryter upp meningarna, gör att tanken går i kurvor och omvägar. Den förmedlas genom objekten som synliggörs och inte genom en hjälte som förverkligar sin vilja genom sina handlingar. Det är på den här punkten som det mimetiska brottet med konsternas poetiska regim sker.

Ranciére befriar således den realistiska romanen från det mimetiska och den hamnat under till följd av de teoretiska diskurser som förlagt det moderna brottet till övergången till icke-figurativ konst, och de teorier som sett litteraturen som ett direkt uttryck för samhällslika förändringar. Det är dock inte bara av den anledningen som Ranciére ser med skepsis på realismbegreppet. Han visar också att den demokratiska idén om alltings immanenta uttrycksförmåga har en metafysisk förlängning: de stumma tingen bär på spår av Guds skapande Ord, de bär på en livgivande andedräkt. Om litteraturen kunde få tingen att tala skulle den kunna förena sig med Urspråket och fånga livets essens. Med andra ord är litteraturen på en och samma gång ett uttryck för en demokratisk världslig strävan och för en mytisk bortom-världslig strävan. De här två riktningarna – den totala demokratin och den mytiska viljan att förenas med världstanken – utgör den estetiska regimens karakteristiska, ja till och med fundamentala motsättning.

Denna motsättning hotar ständigt litteraturens existens. Å ena sidan riskerar den demokratiska prosan alltid att förvandlas till ett gränslöst babbel och upplösas i samhällets allmänna teckenproduktion. Å andra sidan, måste litteraturen bryta med det vardagliga kommunikativa språket om den ska kunna förena sig med det skapande Ordet. Litteraturen måste förvandlas till ett språk som inte liknar ett språk, vilket innebär att den går mot sin egen upplösning och närmar sig andra konstformer som musik, dans eller måleri. Det handlar om att på olika sätt försöka skriva in litteraturen i livet genom att göra motstånd mot det egna uttrycket, vilket hänger ihop med det faktum att om avbildningen av ädla gester och personer var central under franskklassicismen är det nu stilen och själva berättandets struktur, det vill säga språket, som står i centrum. Representationskravet omvandlas och fiktion uppfattas inte längre som att berätta en historia, ljuga eller låtsas. Det handlar om att uppfinna en berättarstruktur som kan få de stumma tingen att tala. Orden animerar objekten, blåser liv i dem och lyfter fram deras inneboende talkraft. Det är ljuden, musikaliteten, rytmen som gör litteraturen till en form av liv, inte ordens hänvisande kapacitet.

Litteraturen, verkar Ranciére mena, motsvarar ett arbete med att »lösa« den här motsättningen, samtidigt som samma motsättning utgör litteraturens själva förutsättning: »Litteraturen är det system av möjligheter som bestämmer den omöjliga överensstämelsen mellan språkets nödvändighet och likgiltigheten inför vad språket säger, mellan den levande andens stora skrift och den nakna bokstavens demokrati.«¹⁹ Det är genom att bli poetisk som Flauberts prosa blir demokratisk. Mallarmé närmar sig världen genom att skriva en suggestiv poesi som förenar sig med en illitterat dansös rörelser i takt med musiken. Litteraturen visar helt enkelt att den estetiska regimen innebär att konsten går in i upplösningens tidsålder, eller för att tala med Adorno: den är aporetisk.

En skeptisk konst

Som ett svar på den absolute monarkens identifikation med staten identifierar sig Flaubert med sin romanfigur: *Madame Bovary, c'est moi*. Men just denna identifikation utgör också skillnaden mellan Flaubert och hans Emma. Hjältinnan har ingen insikt om konstens apori utan försöker göra sitt mediokra liv till poesi medan författaren vet att han måste rensa texten från konstnärliga ornament för att få prosan att bli en del av livet. Genom sin romanfigurs öde lär oss Flaubert att litteraturen är dömd att avskaffa sig själv som konst, vilket var precis vad avantgardet försökte göra. De här spänningarna löper genom 1800- och 1900-talets konst; de skär genom modernism, avantgarde, postmodernism etc., och ekar i debatten om autonom och socialt engagerad konst. Kollage, dokumentation, fragment och montage är i det perspektivet bara en förlängning av den rörelse som de realistiska författarna frigör genom det stumma uttrycket. Det handlar inte om inflytande eller en linjär progression, utan om »den poetiska och metapolitiska modell som inrättas av litteraturen som sådan«.²⁰

Paradoxalt nog menar Rancière alltså att litteraturens största utmaning inte ligger i hotet om upplösning. De verkliga problemen har att göra med dess förhållande till den teori som identifierar litteratur som konst. Teorin lånar nämligen litteraturens sätt att få de stumma tingen att tala, och applicerar det på litteraturen själv. Så uppfattas den antingen som bärare av ett eget intransitivt språk eller som en engagerad spegling av samhället. Kruket är att teorin överför litteraturens tanke på litteraturen med samma medel som denna – språket. Litteraturens, men även konstens, dilemma blir därmed att uppvisa en medvetenhet om sin grundläggande apori utan att samtidigt blottlägga den på samma sätt som en teoretisk diskurs. Ty »ett konstverk som presenterar sin egen teori är som en vara där prislappen lämnats kvar«, som Proust skriver.²¹

Det gäller att hitta en form och ett uttryck som inte avslöjar författarens intentioner utan iscensätter dem; att finna en *performance*, en stil, ett skrivande som på samma gång är en tolkning. Konsten måste förhålla sig skeptisk till sig själv, visa att den är medveten om sin egen fundamentala paradox. Men för att kunna bli trovärdig måste den medvetenheten och självskepsisen integreras i verkets struktur, i berättandet och utförandet. Prousts lösning blir att vända på hela berättarstrukturen och leka med dess olika nivåer. Berättandet leder inte längre från dunkel till klarhet som Aristoteles kräver. Marcel vet redan i de första raderna vad han kommer fram till sju volymer senare. Värdet ligger i att sprida ut vetskapen under hela berättandet. Läsaren följer tankens invecklingar och i den rörelsen kan både skrivandet och tolkningen, myten om Ordet och den molekylära jämlikheten, iscensättas simultant.

Långt ifrån alla lyckas förstås spela med litteraturens motsättningar och begränsningar så bra som Proust. Det är helt enkelt svårt att arbeta med ord när det inte finns någon poetik att rätta sig efter. Den största anledningen till att det gnisslar i maskineriet är att litteraturen bara har ett arbetsmaterial: orden. Andra konster kan däremot *göra* det litteraturen endast kan *säga*. Litteraturen är dömd att använda språket för att uttrycka någonting annat än det den säger; den vill ge uttryck åt Anden med det stumma uttryckets herrelösa och demokratiska pladder. Paradoxalt nog är det just på grund av att litteraturen slits mellan formernas språk (*langage*) och tankens tecken (*signe*) som den idag bättre än någon annan konststart kan motstå konstens generella upplösning. Enligt Rancières uppfattning handlar nämligen konstens kris till syvende och sist om dess oförmåga att »bli en skeptisk konst som kan fikionalisera sina egna gränser och hyperboler«.²² Konst som inte kan förhålla sig skeptisk till sig själv går mot sin egen undergång förklarar Rancière: »en icke-skeptisk konst förtrycks av sin egen tankes tyngd och är begränsad till att visa den här tan-

ken, att bevisa sig själv ända tills den upphäver sig själv». ²³ Genom sin materiella begränsning – den har bara orden att ta till – kan dock litteraturen både gestalta den myt den bygger på och samtidigt demonstrera sin misstänksamhet mot alla myter:

Ty denna konst [litteraturen] har oturen att endast kunna tala med ord, att tala samma språk som intentionerna och att i detta språk vara tvungen att skapa den skillnad som gör att verket inte enbart realiserar utan också förkastar sin intention. Litteraturen har oturen att inte kunna använda någonting annat än de skrivna ordens språk för att iscensätta myten om en skrift som är mer än skriven och överallt ingraverad i tingens kött. Denna olycka begränsar litteraturen till ordens skeptiska glädje som ger sken av att vara mer än ord och som själva kritiserar detta anspråk. Det är på så sätt som det demokratiska bläckflödets platthet, genom att iscensätta skrifternas strid, paradoxalt nog blir en tillflyktsort för konstens integritet. ²⁴

Rancière hyser ingen teleologisk uppfattning om att konsten ofrånkomligen går mot sitt slut. Litteraturen som företeelse visar tvärtom att upplösningen och det inneboende brottet mot den egna formen är det som gör att konsten fortfarande är en angelägenhet i vårt samhälle. Den aporetiska konstuppfattning Rancière delar med Adorno, är en dynamisk försäkran om att konsten och litteraturen kommer att fortsätta, under förutsättning att den kan praktisera sin egen skepticism och fortsätta att återuppfinna sig själv. Istället för att med Adorno tala om en negativ dialektik eller med Blanchot om *désoeuvrement*, beskriver Rancière litteraturen i termer av en »positiv motsägelsefullhet« (*une contradiction positive*).

Medan den officiella politiken karakteriseras av konsensustänkande öppnar litteraturen ett slagfält. Om politik och jämlikhet ses i termer av en pågående strid om utrymme, är litteraturen till och med mer politisk än politiken. Rancière är dock försiktigt med att översätta litteraturens inre strider i direkt politiska termer,

vilket inte hindrar hans läsare från att analysera de ständiga slitningar som iscensätts i skrivandet och i texterna som ett motstånd mot dagens generella utslätning av det politiska. ²⁵ Men litteraturen är intressant endast som en aktör vars estetiska demokrati kan ingripa i det sociala rummet. Politiken förutsätter en subjektiveringsprocess som litteraturen inte tillhandahåller *per se*; därför är det missvisande att uppfatta litteraturen som ett politiskt ideal.

Samtidigt tycks föreställningen om det stumma uttrycket nästan symbolisera en latent subversiv potential i varje form av skriftligt uttryck, vilket talar för att det ändå finns en utopisk dimension i Rancières konstuppfattning. Men i och med litteraturens födelse kopplar Rancière det stumma uttryckets potential till ett visst sätt att praktisera och uppfatta skrivandet. Även om Rancière undviker att diskutera förutsättningarna för litteraturens uppkomst blir det, tack vare den tidliga och rumsliga lokaliseringen av litteraturen, tydligt att dess politiska kraft är relativ. ²⁶ Det här för tankarna till den *différance* som Derrida hävdar att allt skrivande bygger på. ²⁷ Den tidliga och rumsliga sprickan mellan livet, tanken och pennans rörelse på pappret gör både att texten är herrelös och mållös och att den kan förflytta sig, vilket i sin tur lösgör litteraturens subversiva potential. Rancière är däremot mindre intresserad av att blottlägga språket som ett spel av skillnader som snarare konstruerar än hänvisar till en närvaro eller ett vara. Han verkar se litteraturen i egenskap av en vektor i det sinnliga rummet. På sätt och vis tar Rancière Derridas idé ett steg längre då han indikerar att skrivandets implicita *différance* faktiskt förvandlas till politik först då texten konfronterar en läsare. Litteraturen blir andlig eftersom den cirkulerar i det sinnliga rummet, men den uppnår sin fulla politiska kraft endast när den hamnar fel. Det är den obildade, dumma läsaren och inte kritikern som sätter litteraturen i rörelse i livet. Litteraturen är idiotisk.

1. Se Jacques Rancière, »Litteraturens politik«, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2007:1-2 s. 21.
2. Rancière, *La Parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris: Hachette, 1998.
3. Citerad av Rancière, *ibid.*, s. 5.
4. *Ibid.*, s. 45.
5. Gabriel Rockhill, »The Silent Revolution«, *SubStance*, vol. 33, nr 1, 2004, s. 55.
6. Rancière, 1998, s. 14.
7. Jacques Rancière, »Delandet av det sinnliga«, övers. Christina Kullberg, i *Texter om politik och estetik*, Site Editions 2, red. Christina Kullberg, Jonas (J) Magnusson, Sven-Olov Wallenstein & Kim West, Lund: Propexus, 2006, s. 208–221.
8. Rancière, »Le ressentiment anti-esthétique«, *Magazine Littéraire*, nr 414, november 2002, s. 19. Min översättning.
9. Rancière, »Delandet av det sinnliga«, 2006, s. 213.
10. Se Rancière »Delandet av det sinnliga«, 2006, och »The Archaemodern Turn«, *Benjamin and the Demands of History*, red., Michael P. Steinberg, Ithaca: Cornell University Press, 1996.
11. Andrew Gibson, »Rancière and the 'Limit' of Realism«, *Realism and Its Discontents*, red., Danuta Fjellestad och Elizabeth Kella, Karlskrona: Blekinge Institute of Technology, 2003, s. 63.
12. Rancière »Delandet av det sinnliga«, 2006, s. 201.
13. Jacques Rancière, »Orätten: politik och polis«, övers. Sven-Olov Wallenstein, i *Texter om politik och estetik*, 2006, s. 50 f.
14. Rancière, *La Nuit des prolétaires*, Paris: Fayard, 1981.
15. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris: Éditions de Minuit, 1991.
16. Romanen framstår som en plats där olika regimer överlappar varandre, vilket också är grundtanken med Rancières delning av historien. En text som Mme de Lafayettes *La Princesse de Clèves* ansågs till exempel av samtiden som ett brott mot de estetiska reglerna. Huvudpersonens val att bekänna sina känslor var helt enkelt inte värdigt en kvinna av hennes rang och därför osmakligt.
17. Jacques Rancière, »Delandet av det sinnliga«, 2006, s. 203.
18. För en analys av Flauberts stil och sätt att göra tingen synliga, se Sara Danius, *The Prose of the World: Flaubert and the Art of Making Things Visible*, Uppsala: Acta Upsaliensis, 2006.
19. Rancière, 1998, s. 173.
20. Rancière, »Litteraturens politik«, 2007, s. 29.
21. Citerat av Rancière, 1998, s. 153.
22. *Ibid.*, s. 175.
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*, s. 176.
25. Jfr Gibson, s. 68.
26. Litteraturen och konsten är som allting annat beroende av sociala institutioner som skolor, museer och medier. Möjligen undviker Rancière att utveckla den här kopplingen till det sociala i rädsla för att stänga in litteraturen och just göra den till en effekt av samhällsliga förändringar. Detta innebär dock att det poetiska uttrycket *la parole muette* når sin fulla kraft i litteraturen själv.
27. Se till exempel Derridas text »La différance«, publicerad i *Marges de la philosophie*, Paris: Éditions de Minuit, 1972, s. 3–29.

DEN POLITISKA PROCESSEN

Franz Kafka läst med Jacques Rancière

av Isak Winkel Holm

Winkel Holm (1965) är lektor vid Institutionen för Konst och Kulturvetenskap, Köpenhamns universitet. Han disputerade på avhandlingen *Tanken i billedet: Søren Kierkegaards poetik* (1998) och har bland annat skrivit artiklar om Hegel, Nietzsche, Musil, Proust, Adorno och DeLillo. Winkel Holm arbetar också med en dansk nyöversättning av Kafka, *Fortællinger*, som kommer ut i höst.

En av de klassiska fronterna inom Kafka-forskningen sträcker sig mellan allegoriska och politiska tolkningar. På ena sidan fronten har man uppfattat Franz Kafkas litterära verk som en litterär iscensättning av djupa religiösa, existensfilosofiska eller psykoanalytiska sanningar. På andra sidan har man insisterat på att se verken som en radikal kritik av samhällliga institutioner och maktstrukturer. När man stöter på denna front mellan det allegoriska och det politiska bör man utan tvekan alltid ta parti för den politiska tolkningen. Det är den enda möjligheten att rädda Kafka från den religiösa gloria som han ursprungligen blev utstyrd i av vännen Max Brod. Kafka är varken helgon eller profet, utan en författare med en osedvanlig blick för de mest konkreta och jordbundna mellanmännliga mekanismerna. Med Elias Canettis berömda formulering är Kafka »den störste experten på makt«, som använder sitt författarskap till att analysera makten i alla dess aspekter.¹

Tyvär är de politiska tolkningarna mycket ofta problematiska eftersom de i huvudsak tänker sig det politiska i Kafkas författarskap med utgångspunkt i den klassiska realismteorins återspeglingsbegrepp. Det är inte särskilt meningsfullt att se att se Kafkas litterära verk som återspeglingar, då det i dem är fråga om ett tämligen underligt spel som gör det svårt att känna igen institutioner och maktstrukturer från verklighetens värld. Inte heller Kafkas brev och dagböcker innehåller särskilt många bilder av samtidens politiska verklighet. Man kan till exempel konstatera att Kafka hyste ett visst intresse för anarkistiska teoretiker; en del menar att han faktiskt gick på anarkistiska möten, men vad Kafka själv ansåg om anarkismen kan man inte säga något (bestämt) om. Ibland verkar det som att det politiska helt enkelt inte intresserar honom. Vid första världskrigets utbrott den 2 augusti 1914 noterar Kafka lakoniskt i sin dagbok: »Tyskland har förklarat Ryssland krig. – På eftermiddagen till badplatsen«. ²

I »The case of a political reading« ger Bill Dodd en någorlunda fräsch forskningsöversikt, och han inleder karaktäristiskt nog med att peka på problemen med att ställa frågan om Kafka och det politiska. Att ställa den frågan är egentligen att fråga »what we mean by 'the political'«. ³ I denna artikel kommer jag att låta Jacques Rancière besvara denna fråga. Rancières politiska och estetikteoretiska författarskap erbjuder en av vår tids mest nyanserade teorier, inte bara om vad vi kan mena med »det politiska«, utan också om hur vi kan tänka konstens och litteraturens politiskhet:

Konsten är inte framför allt politisk genom de meddelanden och känslor den förmedlar angående världens ordning. Den är inte heller politisk genom det sätt på vilket den återger samhällets strukturer, de sociala gruppernas konflikter eller identiteter. Den är politisk genom själva det avstånd den tar från dessa funktioner, genom den typ av tid och rum den inrättar, genom det sätt på vilket den delar upp denna tid och befolkar detta rum. ⁴

Enligt Rancière är litteraturen inte politisk genom att vara en bild som återspeglar världen, utan snarare genom att vara en aktivitet som placerar sig på ett särskilt sätt i förhållande till världen, och som i kraft av sin särställning är i stånd att rekonfigurera kartan över det sinnliga. ⁵ Att denna teori om litteraturens politiskhet är fruktbar för en läsning av Kafkas författarskap, beror på att Kafka mycket konsekvent beskriver litteratur just som en aktivitet. I dagböckerna kretsar han oavslutligen kring den distans som lösriver den litterära skrivprocessen från världen utanför. Men också i de litterära verken finns en hel rad beskrivningar av språklig aktivitet som bäst kan tolkas som figurer för den litterära aktiviteten.

Ett av de tydligaste exemplen finns i kapitlet »Första förhöret« i *Processen*.

En dryg vecka efter det att Josef K. blivit arresterad hemma i sitt sovrum, blir han kallad till det första förhöret i de avlägsna arbetarkvarteren. Han har varken fått klockslag eller exakt plats för förhöret, så det blir mycket för-

virrat spring runt i ett fattigt hyreshus innan K. finner själva förhörslokalen. Det visar sig vara ett mellanstort rum som är fyllt till brädden av människor av de mest olikartade slag, både på golvet och på en läktare alldeles under taket. K. blir av en pojke förd genom människomassan upp på ett podium, där en smärre ordväxling mellan K. och en undersökningsdomare kommer till stånd. Till att börja med förebrår undersökningsdomaren K. för att ha kommit för sent och förklarar att inget officiellt förhör därför kan hållas:

Ja, sa mannen, men nu är jag inte längre skyldig att förhöra er [...] idag skall jag dock göra ett undantag. Men en sådan försening får inte upprepas. Kom fram här [Und nun treten Sie vor]!⁶

Efter ytterligare några förvecklingar följer K. uppmaningen att träda fram, och håller nu ett kort tal till den brokiga publiken. Syftet med talet är offentliggörande, vilket K. säger med en demonstrativ upprepning: »Vad jag är ute efter är bara att få igång en offentlig diskussion [*Besprechung*] om ett offentligt missförhållande.«⁷ Missförhållandet är naturligtvis den traumatiska häktning som ägde rum hemma i K:s sovrum. Den kunde först förefalla vara en mycket privat, kanske till och med en sexuell angelägenhet, men K. insisterar alltså på att den har offentlighetens intresse. Det »räckte om allmänheten började tänka över saken«, tänker K. innan han tar ordet.⁸

I det följande vill jag tolka K:s uppträdande som en figur för den litterära aktiviteten. Inte bara det korta talet, utan K:s hela uppträdande på podiet – även i helt konkret bemärkelse: hans trädande upp på podiet – kan läsas som en beskrivning av en speciell form av språklig praxis i en offentlighet full av ambivalenser. Det är ovisst om det rum K. uppträder i är politiskt eller litterärt, om de röster man kan höra i rummet är människoljud eller djurläten, om publiken är en offentlig församling eller en privat medarbetarstab, och slutligen om händelserna är likgiltiga eller fulla av djup sym-

bolisk betydelse. Dessa fyra former av ambivalens ligger till grund för dispositionen av det följande.

Politiskt eller litterärt

Den första ambivalensen är offentlighetsteoretisk och handlar om vilket slags offentligt forum K. träder fram i. Då han anländer till förhörslokalen tolkar han själv folkmassan som en politisk församling: »K. trodde att han kommit in på något slags möte [*Versammlung*]«, och kort därefter är han mer specifik och tycker det liknar »ett politiskt distriktsmöte«. I romanens kommentardel kan man för övrigt se att Kafka ursprungligen har skrivit »eine socialistische Bezirksversammlung«, men därefter har ändrat »socialistisk« till »politisk«. Enligt K. är förhörslokalens podium tydligen en politisk scen där privata saker kan diskuteras som offentliga, eller på latin: som *res publica*.

K. har emellertid inte blivit inbjuden för att talas med om gemenskapens angelägenheter. Han skulle bara bli utsatt för ett förhör, och förhöret har på grund av hans påstådda försening en till hälften inofficiell status; det är inte något riktigt förhör, utan bara ett undantag. Inte desto mindre dristar sig K. att ta ordet och hålla sitt politiska tal. Formulerat med Rancière är detta »transgressiva framträdande av icke-auktoriserade talare på den offentliga scenen«, själva den politiska händelsen par excellence.⁹ Historiskt sett är det en slags *gate crashing* av det politiska rummet som kommer till stånd när de grupper av människor som är utestängda från den politiska sfären – exempelvis *demos* i det antika Grekland, tredje ståndet i revolutionens Frankrike samt proletärererna och kvinnorna under det föregående århundradet – plötsligt tar ordet i det offentliga rummet och riktar uppmärksamheten mot att de är utsatta för en social orätt.¹⁰ Det är en politisk händelse av detta slag som uppstår när K. ouppmanad sätter igång att tala om häktningens orätt från förhörslokalens politiska scen.

Under åren före och under arbetet med *Processen* är Kafka påfallande upptagen av den här sortens offentliggörandefantasier. Det första kapitlet i *Amerika* (som Kafka skrev under hösten 1912) handlar om den 16-årige Karl Rossmann, som i en mycket bokstavlig mening är en *outcast*; föräldrarna har helt enkelt »gjort sig av med« (»beiseitegeschafft«) honom. I det här fallet har det orättfärdiga drabbat en äldre djupt nere på botten av en atlantångares sociala hierarki. Och den politiska scenen utgörs av kaptenskontoret högst upp i skeppet, där Karl tar ordet och framför eldarens sak. Den ofärdiga berättelsen »Byskolläraren« (som Kafka skrev i december 1914 under en paus i arbetet med *Processen*) handlar om skolläraren som tack vare sin dåliga utbildning och sin provinsialism är en hopplös outsider i förhållande till huvudstadens professorer. Orättfärdigheten tar form av en jättelik och avskyvärd mullvad som vetenskapen inte erkänner, och som skolläraren gör sig till den förste offentlige förespråkaren för.¹¹ Den politiska scenen är här den vetenskapliga offentligheten. Slutligen handlar fragmentet »Biträdande chefsåklagaren« (från samma månad) om en bitter och förbigången biträdande chefsåklagare från provinsen. Orättfärdigheten består i den misslyckade rättsak som betydde att han aldrig blev överåklagare. Och den politiska scenen kommer till stånd genom den biträdande chefsåklagarens drömmar om att föra sin sak »från de slutna rum där disciplinmål avgörs till den offentliga rättsalen«.¹² I alla tre fallen föreställer sig en marginell, lite löjlig huvudperson att hans inträdande på offentlighetens scen ska medföra en revolutionerande rekonfigurering av den sociala ordningen – atlantångarens hierarki, vetenskapens »förteckning över djurarter« respektive de juridiska institutionerna.

K. är själv övertygad om att han är i stånd att förändra den sociala ordningen genom sitt politiska tal. Hans pålägsamma maktkamp med undersökningsdomaren uppe på podiet är i hans egna ögon en kamp om att få herraväldet över den allmänna meningen. K:s försök att över-

tyga skapar en plötslig stillhet i salen, vilket han tolkar som en signal om att han är i färd med att vinna kampen om folkets gunst: »Det blev genast tyst; sådan makt hade K. redan fått över församlingen.«¹³ Övervägandet fortsätter i den efterföljande passagen, som Kafka emellertid strök: »[...] sådan makt hade K. redan fått över församlingen, där han på så kort tid hade infört ett tydligt och gemensamt behov att avskaffa de grova missförhållandena.«¹⁴ Enligt K. har hans politiska tal format gemenskapens allmänna vilja.

Medan K. och undersökningsdomaren kämpar om herraväldet, beskrivs salens reaktion hela tre gånger som ett »Murren«. Knappt hade undersökningsdomaren talat färdigt »förrän ett allmänt mummel [ein allgemeines Murren] hördes från högra sidan av salen.« Det är troligt att det här rör sig om en allusion till Luthers Bibelöversättning, där ordet »Murren« används upprepade gånger för det israeliska folkets motstånd mot Moses och Aron under ökenvandringen. Exempelvis då »hela menigheten knorrade [murrte] emot Mose och Aron i öknen« (2 Mos 16:2).¹⁵ Allusionen till *Exodus* görs sannolik av K:s ankomst till förhörslokalen, där det öppnar sig »en smal väg« genom folkmängden. K. går längs den smala vägen tvärs igenom folkmängden liksom judarna gick tvärs igenom Röda havet.

När det israeliska folket knotar, är det för att det vänder sig mot den lag som Moses och Aron påtvingar dem i öknen. Det är som bekant här i öknen som Herren förelägger »folket lag och rätt« (2 Mos 15:25), först och främst i form av de stentavlor som Moses bär ner från Sinaiberget. Jag föreslår att man läser Moses-allusionerna som en understrykning av att det som försigår på podiet är en skapelse av folkets lag och rätt. Alltså inte en politisk applikation av legala regler för en konkret sak, utan en konstruktion av kollektivt förpliktande regler. Läser man Moses-allusionerna på detta sätt motsvarar denna scen ganska väl Thomas Manns reflektioner över Mosesfiguren i *Das Gesetz*.

Men det podium som K. träder upp på är som nämnt ett ambivalent podium. Det är inte bara en politisk talarstol, så som K. föreställer sig det; det är också en teaterscen, vilket understryks av att det sitter åskådare på läktare under taket, och av att de applåderar. Och det tal som K. håller är framför allt en litterär berättelse: »Vad jag är ute efter är bara att få igång en offentlig diskussion om ett offentligt missförhållande. Hör bara: för ungefär tio dagar sedan blev jag häktad [...] Jag blev överfallen i min säng tidigt på morgonen [...]»¹⁶ Återberättandet av den traumatiska häktningen är endast en av många estetiska representationer i romanen. Redan kvällen efter häktningen spelar han upp händelsen i ett improviserat enmansteaterstycke för sin granne fröken Bürstner. (»Ska jag visa er hur det gick till?«)¹⁷ Senare i romanen överväger K. om han ska försöka försvara sig genom att göra en skriftlig framställning av hela sitt liv. Det är tydligt att Kafka här beskriver sitt eget litterära arbete, vilket som bekant kom till stånd på nätterna och under semestern: »Om han inte fick tid till det på kontoret, vilket var högst osannolikt, så måste han göra det hemma på nätterna. Och om inte heller nätterna räckte till fick han ta semester.»¹⁸

Det finns inget skäl till att göra ett hermeneutiskt val mellan en »politisk« eller en »poetologisk« tolkning av K:s uppträdande på podiet, det vill säga antingen som en figur för politisk aktivitet eller också som en figur för litterär aktivitet. Uppgiften är tvärtom att fasthålla denna ambivalens; K:s uppträdande är en figur för den litterära aktiviteten som politisk. När Kafka använder ordet »podium« och inte »Bühne« (teaterscen) eller »Rednerpult« (talarstol) är det förmodligen på grund av att »podium« rymmer både en estetisk och en politisk betydelse: det är en förhöjning som både en dirigent och en politiker kan träda upp på. På detta ambivalenta podium blir K:s monolog en hybrid mellan en politisk intervention och en litterär narration.

Rent litteraturhistoriskt kan man jämföra detta tredje kapitel i romanen med den tredje och sista tragedin i Aischylos *Orestien*. *Eumeni-*

derna slutar med att Athena avslutar en rad blodiga händelser då hon träder in på tragediscenen och grundar ett politiskt forum på Areopagoshöjden. Enligt filologen Christian Meiers tolkning är denna scen ett vittnesbörd om att det i Athen, för första gången i världshistorien, uppstår ett politiskt rum. Trilogins slutscen visar att den sociala ordningen har blivit politisk: »Denna ordning är i sin helhet öppen för diskussion, den förläggs i medborgarskapets mitt.»¹⁹ Det är med andra ord inte längre tal om en deterministisk social ordning som är fastlagd efter gudarnas vilja, utan om en decisionistisk ordning som är avhängig av vad man enas om i medborgarnas politiska handlingsrum.

Ett sådant politiskt handlingsrum öppnar sig i *Eumeniderna*, liksom det öppnar sig när K. kliver upp på förhørslokalens podium, men skillnaden ligger i hur den litterära texten förhåller sig till detta politiska rum. Enligt Christian Meier är *Eumeniderna* en reaktion på Ephialtes och Perikles reformer som införde den demokratiska styrelseformen i Aten 462–61 f.Kr., det vill säga tre, fyra år innan tragedin uppfördes.²⁰ Hos Kafka är den litterära talarstolen inte en återspeglning av en talarstol i den historiska verkligheten; det är snarare den litterära texten själv som fungerar som en politisk talarstol. Här är litteraturen inte en bild av en politisk förhandlingsmöjlighet, utan utgör i sig själv till hälften en politisk förhandlingsmöjlighet.

Kafka är mycket nära att säga det själv när han i december 1911 gör några dagboksanteckningar om »mindre litteratur«, som Deleuze och Guattari gjorde berömda. Här uppställer Kafka en lite skissartad lista över litteraturens olika samhällliga funktioner, och en av punkterna lyder: »[F]örädlingen och diskussionsmöjligheten av motsatsförhållandet mellan fäder och söner.»²¹ Litteraturen ger möjlighet till en offentlig förhandling om en konflikt som annars utspelar sig innanför familjens fyra väggar. Kafka använder här samma ord som K. då han frågade efter en offentlig *Besprechung* om sin häktning. För att förstå Kafkas föreställningar om litte-

raturrens politiska roll är det viktigt att ta fasta på att ordet *Besprechung* här inte bara betyder »omtale« (som det heter i den danska översättningen av romanen) utan snarare »diskussion« (som det heter i den svenska), eller ännu hellre »förhandling«, det vill säga en kommunikativ handling där en grupp människor närmar sig ett gemensamt beslut. Det är möjligheten till en sådan till hälften litterär, till hälften politisk *Besprechung* som Kafka undersöker genom att låta K. träda upp på det ambivalenta podiet.

Språk eller djurläte

Den andra ambivalensen är semiotisk och handlar om de röster som kan höras i rättssalen. Det är påfallande hur uppmärksam K. är på *hur* han talar: »Jag är inte ute efter att göra mig gällande som talare [Rednererfolg]«, säger K., men det är inte desto mindre tydligt att han uppfattar sitt tal som just retoriskt. Dels handlar det, som i retoriken, om att övertyga åhörarna, vilket med den klassiska retorikens begrepp kallas *peitho* (»de föreföll övertygade eller var åtminstone på god väg att bli det«). Dels följer talet en rad retoriska regler för hur man bör tala till politiska församlingar. K. börjar sin berättelse om häktningen med att signalera att han är helt på det klara med vad som inte hör till ett politiskt tal – till exempel skrott: »Hör bara: för ungefär tio dagar sedan blev jag häktad, omständigheten i sig själv ler jag åt, men det hör inte hit.«²² Vad som i gengäld hör hemma på den politiska scenen är allmängiltighet och distans:

[D]et jag råkat ut för är ju bara ett enskilt fall och som sådant inte särskilt betydelsefullt eftersom jag inte tar det så hårt, men det är ett typiskt exempel på en behandling som många människor utsätts för. Det är dessa människors talan jag för, inte min egen.

Om K:s monolog ska bli erkänd som ett politiskt tal, ska den för det första inte bara handla om hans egna individuella erfarenheter, utan också om en allmän problemställning. (Det

samma gäller för övrigt Karls politiska tal på kaptenskontoret, där det handlar om att göra eldarens enskilda fall allmängiltigt: »Jag har bara talat om denna sak i största allmänhet, sina speciella besvär ska han själv anföra för er.«)²³ För det andra bör talet inte vara uttryck för K:s egna personliga affekter. K. understryker flera gånger att han förhåller sig så distanserat till saken att han är i stånd att diskutera den rationellt: »Jag är så oberörd av allt detta att jag kan bedöma det lugnt och sansat.«

I *Politiken* skiljer Aristoteles mellan djurets läte och människans tal. Djurets läte (*fone*) är endast ett tecken på smärta eller njutning, medan däremot människans tal (*logos*) finns »för att visa på det som är till fördel eller skada, och sålunda även det som är rätt och orätt.«²⁴ I Rancierés optik markerar denna gräns mellan *fone* och *logos* själva gränsen för den politiska scenen. Det räcker inte att outsiders tar ordet på den politiska scenen, han eller hon ska också tala på ett riktigt sätt för att det ska kunna bli taget som en politisk utsaga och inte som oartikulerade djurläten.²⁵

Vid detta tillfälle är K. tvungen att säga att han ler åt sin egen traumatiska häktning för att försäkra publiken om att hans tal är utformat så som ett politiskt tal bör vara. Motsatsen utgörs av det oartikulerade »Murren« som kommer från åhörarna. Ordet »Murren« är nämligen inte bara ett uttryck för politisk otillfredsställelse, utan också ett djurläte som man skulle kunna översätta till morrande eller en katts spinnande. (Det hebreiska ord som Luther översätter med »Murren«, »va-yilonu«, betyder för övrigt bara »att klaga« och har inte något med djur att göra.) K:s mänskliga *logos* står alltså över folkets oartikulerade djuriska *fone*. Ett liknande motsatsförhållande dyker senare i kapitlet upp igen, då en man och en kvinna pressar sig upp mot väggen i den bortersta änden av salen och inleder ett samlag med en ring av entusiastiska åskådare omkring sig. K. blir varse denna opassande händelse då han därifrån hör ett »skrik« (»ein Kreischen«), det vill säga ett djuriskt *fone* som förmodligen uttrycker lust.

Skillnaden mellan djur- och människostämma, mellan oväsen och tal, är tydlig också i *Amerika* då Karl hejdar sitt retoriskt disciplinerade tal och överlämnar ordet till eldaren själv. Eldaren är inte i stånd att vända sig till den politiska offentligheten, så det han säger är bara ett »sorgset virrvarr«, »onödigt bråk« och »ordflöde«. ²⁶ Dessa djuriska läten hejdas först då eldarens fiende Schubal dyker upp på scenen och håller sitt tal: »Det var i varje fall en mans klara ord, och att döma av förändringen i åhörarnas uppsyn skulle man kunnat tro, att de för första gången på lång tid åter hörde mänskliga ljud.« ²⁷

Allra tydligast blir övergången från *fone* till *logos* dock i »Förvandlingen«, där Gregor felaktigt tror att även han ska få ett ord med i familjens förhandlingar om hur de ska hantera den nya situation där en av familjemedlemmarna har förvandlats till skalbagge: »För att skaffa sig så klar röst som möjligt till de avgörande samtal och överläggningar [Besprechungen] som nu förestod harklade han sig en smula [...]«. ²⁸

Församling eller organisation

Den tredje ambivalensen är sociologisk och handlar om vilken form av gemenskap som finns i förhørslokalen. Då K. kom in i salen tolkade han som sagt folkmassan som en politisk församling. Kapitlets avgörande vändpunkt inträder då han mot slutet av scenen blir uppmärksam på att alla människorna i salen, både åhörarna och undersökningsdomaren, bär samma gradbeteckningar (»Abzeichen«) på rockkragarna. Upptäckten av dessa små *badges* på rockkragarna ger K. uppfattningen att alla »hörde samman« som tjänstemän i samma stora, korrupta »organisation« som han anklagat i sitt politiska tal:

[N]i är tjänstemän allihop, det är ni som är det där korrumperade gänget som jag nyss gick till storms

mot, ni har nästlat er in här för att kunna lyssna och spionera på mig, ni låtsades tillhöra olika partier [sv. övers: läger] [...].

Vändpunkten är omslaget från »församling« till »organisation«, och denna motsättning kan fångas med Rancières åtskillnad mellan politik och polis. ²⁹ Med polis menar Rancière inte de poliskonstaplar man kan möta på gatan, utan en mer grundläggande polisiär ordning som bygger på hierarkiska maktstrukturer. Den atlantångare som har fört Karl till New York utgör en miniatyrupplaga av en sådan polisiär ordning som anvisar fasta platser för människornas kroppar, handlingar och utsagor, så att maskinarbetarna befinner sig på botten och officerarna överst i kaptenshytten. ³⁰ Det är också denna uppdelning av det socialt synliga som bestämmer vilka mänskliga ljud som uppfattas som oväsen och vilka som uppfattas som mänskligt tal.

När K. talar om en »organisation« menar han en sådan hierarkisk och ekonomisk social ordning. Medlemmarna i organisationen är inte likvärdiga medborgare, utan har en bestämd rang i en hierarkisk verksamhetsstruktur (vilket också framgår av deras gradbeteckningar). De är inte upptagna av det rättfärdiga utan snarare av det nyttiga och funktionella. Det blir bland annat tydligt då K. ironiskt önskar organisationen lycka och framgång i sin »hantering« (»Gewerbe«). Slutligen är det karaktäristiskt att K. beskriver organisationen inte bara som kapitalistisk-ekonomisk, utan också som religiös. Då han stiger in i församlingen är åhörarnas kläder det enda som stör hans tolkning av folkmassan som en politisk församling: »De flesta var svartklädda, i gammaldags, långa och löst hängande helgdagsrockar.« Den sociala ordningens hierarki vilar inte bara på ekonomisk makt utan också på religiös auktoritet.

När K. använder ordet »församling« närmar han sig däremot Rancières begrepp för det politiska. I Rancières författarskap är det politiska som begrepp reserverat för outsidersens enskilda uppror mot den polismässiga ordningen, vilket

gör den till en sällsynt, flyktig och bräcklig händelse. Det är också flyktigheten som karaktäriserar det politiska i »Första förhöret«. Det är möjligt att den politiska församlingen aldrig har sammanstrålat på någon annan plats än i K:s huvud, men det är säkert att det politiska rummet är en vak som snabbt sluter sig. Inom loppet av en handfull sidor ersätts utopin om politisk förändring av underkastelse under oföränderliga maktstrukturer. På samma sätt går det i eldarekapitlet i *Amerika*. Efter att Karl har framfört eldarens sak, och efter att eldaren har spolierat det hela med sin djuriskt oartikulerade klagosång, blir Karl helt oväntat igenkänd av en rik amerikansk farbror som han aldrig har sett förr, men som just befinner sig på kaptenskontoret för att leta efter honom. Igenkännandet sätter stopp för Karls diskussion om social orättfärdighet då resten av kapitlet är fyllt, inte av *logos*, men av *fone*: omfattningar och tårdränkta känsloutbrott. Karl befinner sig inte längre i en politisk församling, utan har blivit inlemmad i familjens emotionella organisation.

Motsättningen mellan organisation och församling är endast ett av många exempel på en spaltning som går tvärs igenom romanens universum. Det är denna spaltning som gör att förhöret äger rum i ett hus som på samma gång kallas »hyreshus« och »domstol« (»Mietshaus« och »Gericht«). Innan K. går in i salen måste han gå igenom ett rum som är präglad av samma ambivalens. Det är å ena sidan ett privat rum där en kvinna står och tvättar barnkläder. Men det är å andra sidan även ett förрум till rättssalen och tvätterskan är inte bara en husmor utan också en rättsbetjänt. Och prostituerad: det är hon som senare är den ena parten i samlaget inne i salen. Alla K:s möten med domstolens representanter befinner sig i en gråzon mellan privat och offentligt, mellan inofficiellt och officiellt, mellan sex- och sakhandlingar. Man kan av den anledningen dra samma gräns mellan två sociala system tvärs igenom hela Kafkas författarskap, från »Förvandlingen« till *Slottet*.³¹ Jag nöjer mig emellertid med att ta fasta på att K:s

uppträdande på podiet – och därmed att litteraturen som politisk aktivitet – balanserar mellan privat och offentligt. Formulerat med Rancièr ruckar den politiska aktiviteten de existerande gränserna mellan privat och offentligt. Den polismässiga ordningens privata maktstrukturer fungerar djupt nere i atlantångarens maskinrum, eller inom hemmets fyra väggar, men i den politiska processen blir dessa dolda förhållanden framdragna i offentlighetens ljus. Det är manifestationen av de socialt osynliga mekanismerna som utgör det centralt politiska innehållet i K:s uppträdande på podiet.

Indifferens eller symbolicitet

Det är en viktig poäng för Rancièr att de utanförståendes manifestation av sin konkreta sak rymmer en mer vittgående form av politisk universalitet. Även om de marginaliserade bara talar om sin egen specifika orätt på den politiska scenen, förvandlas de i processen till ställföreträdare för samhället i dess helhet. Ordet »folk« var ursprungligen en beteckning för underordnade personer, utan tillgång till den politiska makten, men är i dag en beteckning för hela den politiska gemenskapen. Denna form av polemisk universalitet återfinns man inte i K:s tal. Han talar förvisso inte bara för sig själv utan också för andra offer för detta slags häktningsar. Men hans konkreta sak blir inte en metafor för en mer vittgående politisk jämlikhet. Han är tvärtom utomordentligt omsorgsfull när det gäller att bekräfta den existerande sociala ordningen med alla dess hierarkier. De vakter som häktade honom omtalas som »riktiga rötägg« (»demoralisiertes Gesindel«), de bankanställda som också var på plats vid häktningen är »lägre tjänstemän« och värdinnan på pensionatet, Fru Grubach, är »en helt vanlig kvinna«.

Efterhand som scenen utvecklar sig börjar denna hierarkiska uppdelning av det sociala

rummet emellertid att falla sönder. Då K. blir avbruten av skriket och samlaget nere i den motsatta änden av salen, fortsätter han inte sitt tal utan försöker arbeta sig ner genom salen för att »återställa ordningen«. K. vill med andra ord försvara en diskursiv ordning som skiljer mellan väsentligt och oväsentligt, mellan allvar och skämt. Att det finns problem med denna ordning visar den oxymoron som K. beskriver tvätterskan med: hon utgör en »väsentlig störning«. När ordningen bryter samman är det inte längre möjligt att skilja mellan vad som är väsentligt och vad som endast är en oväsentlig störning; störningen har blivit lika väsentlig som väsendet självt.

Med Rancières begrepp kan detta nedbrytande av en diskursiv ordning beskrivas som en övergång från representationens regim till den estetiska regimen. Hos bland annat Voltaire kan man finna representationens regim som ett finmaskigt aristoteliskt regelsystem som bestämmer hur människor och ting bör framställas på scenen. Denna representativa ekonomi säkrar ett sammanhang mellan diskursens ordning och samhällsordningen, så att fiktiva personer talar, tänker och handlar på ett sätt som passar deras ställning i världen. I den estetiska regimen smälter representationens diskursiva ordning bort. Enligt Rancière tar detta nya sätt att tänka konsten form hos bland andra Giambattista Vico, Friedrich Schiller och de tyska romantikerna, och det är fortfarande i funktion. När den litterära aktiviteten inte längre styrs av den representativa ordningen uppstår i stället två grundläggande principer för litterär aktivitet. Därmed har jag kommit fram till den fjärde ambivalensen i förhørslokals offentlighet, som är en poetologisk ambivalens så till vida att det handlar om uppfattningen om den litterära aktiviteten. Kapitlets olika uppfattningar om den litterära aktiviteten kan man närma sig med Rancières begrepp om indifferensprincipen respektive symbolicitetsprincipen.

Indifferensprincipen är en beteckning för att den litterära aktiviteten uppfattar sitt innehåll

som indifferent. Rancières favoritexempel är Flaubert. När Flaubert i ett mycket berömt brev beskriver sin litterära stil som ett »absolut sätt att se tingen på«, så ska »absolut« förstås i sin etymologiska betydelse, som »lossat« eller »frigjort«. I den absoluta stilen är tingen frigjorda från den representativa regimen koppling mellan diskursiv och samhällelig ordning. Tingen blir främmandegjorda från våra idéer om deras natur. Eller som Rancière skriver i »Litteraturens politik«: »Stilens absolutism var framför allt sammanstörtandet av alla de hierarkier som hade styrt uppfinnandet av ämnen, handlingarnas komposition och uttryckens lämplighet.«³²

Konsekvensen av den absoluta stilen är ett osorterat litterärt universum där de mest olikartade saker uppträder på samma plan, så som exempelvis den politiska förhandlingen och samlaget tar plats sida vid sida i samma förhørslokal. Man kan formulera samma sak genom att säga att gränsen mellan litteraturen och livet, mellan verkets rum och de vardagliga begivenheterna utanför, har blivit genomträngd. Rancière använder begreppen egalitetsprincip och indifferensprincip synonymt, och egalitetsprincipen innebär att alla slags material är lika mycket värda för den litterära konstruktionen. I och med övergången från den representativa till den estetiska regimen blir konsten översvämmad av ovärdiga, vardagliga och banala ämnen som har övergett sin ödmjuka plats i den sociala ordningen, på samma sätt som det offentliga rummet blir översvämmat av opassande talare och opassande argument i den demokratiska händelsen.

Med utgångspunkt i Rancière vill jag föreslå att samlaget mitt i förhørslokalen inte ska tolkas psykologiskt eller psykoanalytiskt, som ett uttryck för K:s förträngda begär, utan estetiskt: som en beskrivning av den estetiska regimen osorterade och oavgränsade litterära rum. Den princip som härskar i förhørslokalen är inte drömprincipen, som man traditionellt har lagt till grund för tolkningen av Kafkas prosa, utan snarare indifferensprincipen.³³

Symbolicitetsprincipen, å andra sidan, betecknar att den litterära aktiviteten tar gestalt som en tolkning av ett material som är fyllt med symbolisk betydelse. Några gånger benämner Rancière densamma som »poeticitetsprincipen«, eftersom det också är fråga om en föreställning om att den moderna världen inte är prosaisk och meningstom, utan rymmer en djup, poetisk mening. Det viktigaste litterära exemplet är Balzac, som i förordet till *Den mänskliga komedin* liknar sig själv vid Cuvier. Poängen är här att både romanförfattaren och paleontologen är i stånd att tolka världens ting som fossiler, det vill säga som isolerade tecken för ett helt system av bakomliggande lagbundenheter. Liksom arkeologen kan sluta sig till en hel kultur utifrån en enskild, gåtfull hieroglyf, kan Balzac avtäcka en persons sociala öde utifrån en enskild gest eller ett enskilt ansiktsdrag. Enligt Rancière är det denna hieroglyftolkning som gör Balzac till realist. Balzacs romaner är inte realistiska för att de tecknar en särskilt pålitlig översiktsskarta över restaurationstidens Paris, utan på grund av att de försöker läsa storstadens flätverk av gåtfulla tecken som symptom.

I den mån den konstnärliga aktiviteten uppfattas som en tolkning av världens symboliska tecken är den omedveten och kollektiv. Omedveten eftersom det inte enbart är det suveräna konstnärssubjektet som konstruerar det litterära verket; tingens inneboende betydelse läggs snarare ut och görs explicita av ett passivt subjekt. Och den är kollektiv för att denna implicita betydelse är av samhällelig betydelse. Det välkända genibegreppet från Sturm und Drang och romantiken kan enligt Rancière förstås mot bakgrund av symbolicitetsprincipen. Det avgörande med geniet är att den konstnärliga aktiviteten inte endast är subjektiv utan ett till hälften omedvetet uttryck för den sociala gemenskapen, för en bestämd plats, en epok, ett folk, en historia.³⁴

Det är mycket påfallande att K:s aktivitet på podiet i mångt och mycket är en tolkning av symboliska tecken. Hans tal blir inte bara avbrutet av de störande händelserna i förhå-

lokalens hybrida offentlighet, han avbryter också sig själv hela tre gånger:

K. avbröt sig och blickade ut över salen. [...]

– Det jag råkat ut för, fortsatte K. med lite lägre röst än tidigare medan han oavbrutet lät blicken svepa över ansiktena i främre raden, vilket gjorde att han lät en aning okoncentrerad när han talade, det jag råkat ut för [...].

K. gjorde här en paus, och när han såg på undersökningsdomaren, som satt helt tyst, tyckte han sig märka att denne blinkade åt någon i publiken [mit einem Blick jemandem in der Menge ein Zeichen gab].

När K. avbryter sitt välordnade retoriska tal är det alla tre gångerna för att han är ivrig att iaktta de hemliga »tecken« som utgår från åhörarnas stumma kroppsspråk. I K:s perspektiv är det oartikulerade »Murren« nerifrån salen inte bara ett irrelevant djuriskt oväsen, utan ett gåtfullt tecken för dolda lagbundenheter som kan uttydas i ett klart artikulerat mänskligt språk. Liksom någon av Balzacs berättare är K. mycket upptagen av att läsa kroppars och ansiktens fysiologi symboliskt, som tecken på en bakomliggande sanning.

Denna litterära symboltolkning är omedveten och kollektiv. Redan innan K. träder upp på podiet blir han förd runt av en grupp pojkar och medan han står däruppe talar han hela tiden annorlunda – skarpare, högre och längre – än han avsett. K:s uppträdande är emellertid inte bara omedvetet utan också kollektiv eftersom han är ivrigt sysselsatt med att lägga orden till rätta inför åhörarna som själva inte säger något. Under det inledande samtalet med undersökningsdomaren är K. mest av allt engagerad i hur medlemmarna av partiet på den vänstra sidan av salen uppfattar hans ord: »När K. tog till orda var han övertygad om att det han sa var i deras smak [in ihrem Sinne zu sprechen].« K. formulerar inte bara sin egen mening, sin egen »Sinn«, utan ger – till hälften omedvetet och ovillkorligt – röst åt det oartikulerade kollektivet nere i salen. Inom Kafkaforskningen har man argumente-

rat för att man ska tolka Kafkas berättarröst, inte som ett autonomt subjekts monolog, utan snarare som ett centrumlöst mimesis av de andras tal.³⁵ I »Första förhöret« är K:s språkliga aktivitet en avbildning av den form för tal som finns implicit i de andras kroppsspråk.

Man kan likna Rancières motställande av indifferensprincipen och symbolicitetsprincipen med Hegels motställande av den romantiska och den klassiska (och symboliska) konstformen. Den avgörande skillnaden är att Hegel historiserar motsättningen mellan de två konstformen. Det betyder att symbolicitetsprincipen förskjuts tillbaka till det antika Grekland och till Egypten, där tanken ännu inte blivit självmedveten och klar, utan är fångad i statyernas och pyramidernas tunga sten. Enligt Rancière existerar emellertid bägge principerna sida vid sida, som två grundläggande men motstridiga logiker i den moderna konsten. Motstridiga då tanken bara kan tänka symboliskt i ett estetiskt material för så vitt detta material inte är likgiltigt. Rancières bidrag till förståelsen av den moderna litteraturhistorien – ungefär från Schiller fram till i dag – består i att insistera på att litteraturen måste förstås som ett fortsatt krig mellan indifferensprincipen och symbolicitetsprincipen, mellan subjektivism och objektivism, mellan aktivt skapande och passivt mottagande, medvetenhet och omedvetenhet, sentimentalt och naivt. Enligt Rancière skapar det bara förvirring att indela de senaste två århundradenas litteratur i under-epoker som till exempel romantik, modernism, avantgarde och postmodernism. Litteraturhistoriens uppgift är snarare att undersöka den ständiga kampen mellan de »två litteraturer« som tillsammans utgör den estetiska regimen.

Som jag har försök att åskådliggöra med min läsning av »Första förhöret« finns indifferensprincipen och symbolicitetsprincipen sida vid sida också i Kafkas prosa. Man skulle kunna vidga perspektivet och säga att det hos Kafka finns två motstridiga poetiker: en som beskriver den litterära aktiviteten som en oansvarig lek med världens figurer, och en annan som uppfat-

tar litteraturens uppgift som en allvarlig, nästan etnologisk symptomal-läsning av ting och kroppar med syfte att avtäckta samhällets dolda lagbundenheter. Med Kafkas egna ord kunde man tala om en inneboende motsättning mellan att tänka litteraturen som *Spaß* och som *Forschung*. Bägge poetikerna har naturligtvis blivit diskuterade i Kafkaforskningen. På den ena sidan har det oallvarliga i Kafkas litterära aktivitet beskrivits mest ingående av Maurice Blanchot, som i en mångfald Kafkaläsningar kretsar kring den speciella form av irreducibel distans som karakteriserar Kafkas litterära språk. Det är det litterära språkets indifferens inför världen som i Blanchots terminologi betecknas som Kafkas »neutrala«, »tömda« och »oväsentliga« ord. På den andra sidan har den symboltolkande poetiken fått sin klassiska formulering i Walter Benjamins Kafka-essä från 1934. Enligt Benjamin (och i hans kölvatten Theodor W. Adorno) bör Kafkas verk förstås som en försöksanordning där berättarens och personernas röster oavbrutet prövar att utlägga kroppens gåtfulla rörelser. Människornas stumma gester utgör enligt Benjamin en »kollektiv reservoar« fylld av samhällsligt vetande, och Kafkas poetik går ut på att oupphörigen iscensätta och transkribera dessa kroppsliga gester i försök att få dem att avslöja sitt symboliska värde.³⁶

Rancières estetikteori ger möjlighet till en alternativ litteraturhistorisk och estetiskteoretisk kontextualisering av dessa två poetiker. Både Blanchot och Benjamin lägger fram en avantgardeteoretisk tolkning som betonar Kafkas radikala brott med den realistiska romanen och med symbolpoetiken. Enligt Benjamin griper Kafkas kroppsexegesser dessutom förbi romantiken till barockens emblematiske spel mellan *pictura* och *inscriptio*. Mot bakgrund av Rancière måste närvaron av de två principerna – indifferens och symbolicitet – snarare tolkas som ett uttryck för Kafkas djupa släktskap med sina omedelbara föregångare, inte minst Flaubert och Balzac. Kafkas poetik står inte i diametral, avantgardistisk opposition mot Hegels estetikteori; han

befinner sig tvärtemot inom samma estetiska regim och försöker hantera flera av samma problem. Ett av Rancières viktigaste bidrag till litteraturhistorien är att skärpa blicken för avantgardelitteraturens romantiska förhistoria.

Politiska processer

Det politiska befinner sig där lagen är under offentlig diskussion. Denna strukturella poäng – som inte bara är Rancières, utan också Carl Schmitts och hans elev Christian Meiers – får konsekvenser för vad som uppfattas som politiskt. De finns påfallande lite politiskt innehåll i Kafkas författarskap, i varje fall om man förstår politiskt innehåll som traditionella politiska debattämnen och ståndpunkter. I gengäld har det så mycket politisk form att man skulle kunna kalla Kafkas litterära universum *politoformt*. Den mellanmänniskliga interaktion som äger rum i detta universum har en form som är typisk för politiska förhandlingar. Inte bara »Första förhöret«, utan de flesta av Kafkas fiktionstexter vimlar av offentliga eller halvoffentliga diskussioner, rådslag och förhandlingar, där två eller flera människor gemensamt försöker att närma sig en enighet. Karaktäristiskt nog med god hjälp från det politiska hantverket som består bland annat av övertalningsförsök och tvivelaktiga allianser. Det politiska hos Kafka är inte de slags ämnen vi normalt uppfattar som politiska, utan snarare vilket ämne som helst som någon lyckas göra till föremål för en politisk process. Med Carl Schmitts berömda formulering är avgörandet om ett ämne är politiskt alltid politiskt.³⁷

Rancières strukturella poäng får inte bara konsekvenser för vad vi uppfattar som politiskt utan också för hur vi förstår lag. Det talas oupphörligen om lagen (*das Gesetz*) i romanen, men denna lag är inte nödvändigtvis identisk med den lag vi känner från det verkliga livet. Just här stöter man på ett av de mest seglivade missförstånden av Kafkas författarskap i allmänhet och av *Processen* i synnerhet. I de politiska

tolkningarna har man karaktäristiskt nog läst ordet »lag« i bokstavlig mening, det vill säga som en juridisk lag vilken upprätthålls på några gåtfulla kontor i instängda vindlokaler. I de allegoriska tolkningarna av romanen har man däremot läst ordet »lag« i överförd mening, det vill säga som en bild av morallagen. Därmed blir processen något som så att säga försiggår uppe i K:s eget vindskontor. I det första fallet har vi att göra med en rättssatir, i det andra med en paranoids psykogram.³⁸

Dessa två läsningar av lagen hos Kafka är inte felaktiga, men begränsade. Även om man lägger den juridiska och den moraliska lagen över varandra utgör de tillsammans en mycket liten del av det diffusa flätverk av regler och vanor som utgör det sociala fibret. Den form av »oskrivna lagar« som är relevanta i »Första förhöret« – och generellt hos Kafka – handlar i första hand om status och förödmjukelse. Det är helt enkelt det genomgående temat i kapitlet. Det hela börjar med att K. avvisar en inbjudan från vicedirektören på banken, en invitation som K. tolkar som en förödmjukelse för denne sin rival. Då han kommer till arbetarkvarteren, sitter det folk i fönstren och skrattar åt honom. Och kampen om förödmjukelse och löjlighet fortsätter i sammanstötningen med undersökningsdomaren uppe på podiet. När undersökningsdomaren frågar K. om han är målarvärd, är han ivrig att understryka sin sociala status: »Nej, sa K., jag är förste prokurist i en stor bank.« Och så fortsätter det: å ena sidan förödmjukar K. undersökningsdomaren genom att snappa åt sig hans bok och hålla den i luften med fingertopparna som något löjväckande, å andra sidan anser K. själv att man har tagit heder och ära ifrån honom inför hela församlingen. Enligt K. är domstolen bara ute efter att »skada [hans] offentliga anseende och sist men inte minst undergräva [hans] ställning på banken«. Frågan om social position – om man intar en imponerande eller löjlig »Stellung« i förhållande till andra människor – är som bekant något som i mycket ringa grad regleras av juridiska eller moraliska lagar. Lagen i romanen

måste snarare förstås som en beteckning för det flätverk av oskrivna regler som bestämmer den enskilda människans ställning i den sociala ordningen, och som i slutändan drar gränsen mellan människa och djur, mellan de som är innanför den mänskliga gemenskapen och de som är utanför. Lagen hos Kafka är det system av sociala regler som fastställer delningen av det sinnliga.

Jag inledde denna artikel med Canettis beskrivning av Kafka som en maktexpert. Tack vare sin maktexpertis är Kafka förmögen att in i intimaste detalj avslöja hur människornas umgänge med varandra är determinerat av den sociala ordningens hierarkier. Denna dimension av författarskapet har avtäckts inte minst av den omfattande Foucaultinspirerade Kafkaforskningen.

Man skulle kunna summera denna artikels ranciéreska poänger genom att skilja mellan maktexperten Kafka och den politiske Kafka. Med Rancières formulering är ingenting politiskt i sig bara för att det innehåller maktrelationer.³⁹ Det politiska återfinns först i de enskilda händelser där en outsider träder in på den politiska scenen och konfronterar maktens hierarkiska logik med politikens egalitära logik. Denna konfrontation förutsätter emellertid att den sociala ordningen inte längre uppfattas som naturgiven, utan som något som är öppet för diskussion. Kafkas litterära universum är

i eminent grad politiskt eftersom den sociala ordningen inte framstår som naturlig och oföränderlig, utan tvärt om som en människoskapad institution som man kan besluta sig för att göra om. Hos Kafka är gränsen mellan människa och djur inte en antropologisk eller biologisk konstant, utan en politisk konstruktion. Ett ofta använt och karaktäristiskt ord i Kafkas vokabulär är »inriktning«. Det är den skröpliga, ibland illusoriska, sprickan mellan den naturliga sociala ordningen och samhällets inriktning som ger plats för de ändlösa förhandlingar som är representerade i Kafkas verk. Och det är samma spricka som gör det möjligt för Kafka att tänka sin egen litterära aktivitet – den aktivitet som består av att ta ut ordet på litteraturens ambivalenta scen – som en politisk *Besprechung*.

Naturligtvis är det mycket som talar för att den politiska förhandlingens frirum egentligen bara är en illusion. Det är bara K. (och Karl och Gregor och byskolläraren) som inbillar sig att de träder fram inför en egalitär politisk församling. Men det är å andra sidan också bara K. som i slutet av »Första förhöret« tolkar massan defaitistiskt som en hierarkisk organisation. Även den avpolitiserade, oföränderliga och deterministiska sociala ordningen är blott en hypotes.

Översättning från danskan,
Camilla Brudin Borg

1. Elias Canetti, *Den anden proces: Kafkas breve til Felice*, övers. Karsten Sand Iversen, Köpenhamn: Nansensgade Antikvariat, 1986, s. 86.
2. Franz Kafka, *Dagböcker 1910–1923*, övers. Lars Fyhr, Göteborg: Anthrosos, 1986, s. 258.
3. Bill Dodds, »The case of a political reading«, i Julian Preece (red.), *The Cambridge Companion to Kafka*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, s. 131–149.
4. Jacques Rancière, »Estetiken som politik«, övers. Kim West, i Jacques Rancière, *Texter om politik och estetik*, Site Editions 2, red. Christina Kullberg, Jonas (J) Magnusson, Sven-Olov Wallenstein & Kim West, Lund: Propexus, 2006, s. 95 f. I citatet har »idéer« ersatts med »identiteter«.
5. Jacques Rancière, »Delandet av det sinnliga«, övers. Christina Kullberg, *Texter om politik och estetik*, 2006, s. 231.
6. Det första förhöret sträcker sig från s. 92–101 i Franz Kafka, *Processen*, övers. och kommentarer Hans Blomqvist och Erik Ågren, Lund: Bakhåll 2001. Jag nöjer mig med att referera till förhörs-scenen i sin helhet, och ändrar översättningen där det är nödvändigt för att få med poängen.
7. Kafka, *Processen*, 2001, s. 97, här korrigerad. På tyska står det: »Was ich will, ist nur die öffentliche Besprechung eines öffentlichen Mißstandes«.
8. Kafka, *Processen*, 2001, s. 96, här korrigerad. På tyska står det: »es genügte wenn die

- Allgemeinheit über die Sache nachzudenken begann.«
9. Rancière, »Delandet av det sinnliga«, 2006, s. 207.
 10. Jacques Rancière, »Orätten: politik och polis«, övers. Sven-Olov Wallenstein, *Texter om politik och estetik*, 2006, s. 64.
 11. Franz Kafka, »Byskolläraren«, *Beskrivning av en kamp och andra texter ur kvarläten-skapen (– 1915)*, övers. Hans Blomqvist och Erik Ågren, Lund: Bakhåll, 2000, s. 138.
 12. Franz Kafka, »Biträdande chefsåklagaren«, 2000, s. 148.
 13. Kafka, *Processen*, 2001, s. 99, här korrigerad. På tyska står det: »Sofort war es still, so sehr beherrschte schon K. die Versammlung«.
 14. På tyska lyder den strukna passagen: »in die er in so kurzer Zeit ein deutliches und einheitliches Verlangen nach Abstellung der großen Mißstände gebracht hatte«.
 15. Ur 1917 års översättning. (Ö.a.)
 16. Kafka, *Processen*, 2001, s. 97, här korrigerad. På tyska står det: »Was ich will, ist nur die öffentliche Besprechung eines öffentlichen Mißstandes. Hören Sie: Ich bin vor etwa zehn Tagen verhaftet worden [...] Ich wurde früh im Bett überfallen [...]«
 17. Kafka, *Processen*, 2001, s. 69.
 18. Kafka, *Processen*, 2001, s. 167.
 19. Christian Meier, *Geburt des Politischen bei den Griechen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, s. 218, (egen översättning).
 20. *Ibid.*, 145
 21. *Franz Kafka Dagböcker*, 1986, s. 128.
 22. Kafka, *Processen*, 2001, s. 97, här korrigerad. På tyska står det: »über die Tatsache der Verhaftung selbst lache ich, aber das gehört jetzt nicht hierher«.
 23. Franz Kafka, *Amerika*, översättning av Johannes Edfelt och Tage Aurell, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1996 (1947), s. 15.
 24. Aristoteles, *Politiken*, övers. Karin Blomqvist, Jonsered: Åström, 1993, I, 1253a 9–18.
 25. Rancière, »Orätten: politik och polis«, 2006, s. 43
 26. Kafka, *Amerika*, s. 18–20.
 27. Kafka, *Amerika*, s. 22.
 28. Franz Kafka, *Förvandlingen/Den sannings-sökande hunden*, övers. Caleb J. Anderson och Karl Vennberg, Stockholm: Forum, 1964, s. 22.
 29. Motsättningen mellan »församling« och »organisation« försvinner tyvärr i den svenska översättningen då »eine politische Bezirksversammlung« översätts med »ett distriktsmöte i någon politisk organisation.«
 30. I juni 1912 hörde Kafka ett föredrag som anarkisten dr. Frantisek Soukup höll om Amerika. Där blev det efter allt att döma förevisat en bild av en genomskuren Atlantångare, där den framstod som ett samhälle i miniatyr. Se Dodd, 2002, s. 134.
 31. Jag kan dock hänvisa till mina lite mer fördjupade betraktelser över denna motsättning hos Kafka, dels i »Franz Kafkas dobbelte pas«, i Jesper Gulddal & Mette Mortensen (red.), *Pas. Identitet, kultur og grænser*, København: Informations forlag, 2003, och dels i »Underkendelsens dialektik«, i Morten Dyssel Mortensen og Adam Paulsen (red.), *Moderne tyske romaner*, Odense, 2007, *in print*.
 32. Se Jacques Rancière, »Litteraturens politik«, övers. Kim West, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2007:1-2, s. 22.
 33. De viktigaste argumenten för »drömprincipens« relevans för Kafkas prosa finner man hos Walter Sokel, *Tragik und Ironie: zur Struktur seiner Kunst*, München: Albert Langen-Georg Müller Verlag, 1963, och hos Gerhard Kurz, *Traum-Schrecken: Kafkas literarische Existenzanalyse*, Stuttgart: Metzler, 1980.
 34. Jacques Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris: Hachette, 1998, s. 51.
 35. Josef Vogl, »Vierte Person: Kafkas Erzählstimme«, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68 (1994), s. 745–756. Tankegången har sedan formulerats av Martin Kölbel, se *Die Erzählrede in Franz Kafkas 'Das Schloss'*, Frankfurt a. M. & Basel: Stroemfeld, 2006, s. 64.
 36. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann och Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, bd. II, s. 1264.
 37. Carl Schmitt, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Berlin: Duncker & Humboldt, 1996 (1922).
 38. Ulf Abraham, *Der verhörte Held: Verhöre, Urteile und die Rede von Recht und Schuld im Werk Franz Kafkas*, München: Fink Verlag, 1985, s. 271.
 39. Rancière, »Orätten: politik och polis«, 2006, s. 53.

DEN ESTETISKA AUTONOMINS FRIHET

Exemplet Ahndoril

av Carin Franzén

Franzén (1962) är lektor i litteraturvetenskap vid Linköpings universitet. I vår kommer hennes nya bok *För en litteraturens etik: En studie i Katarina Frostensons och Birgitta Trotzigs författarskap* ut på Brutus Östlings bokförlag Symposion.

Ingmar heter han. Huvudpersonen i Alexander Ahndorils roman *Regissören* (2006). Enbart på romanens inledande två sidor omnämns han fem gånger med sitt namn: »tänker Ingmar«, »sedan Ingmar släckt lampen«, »Ingmar kommer ut«, »när Ingmar passerar stuprännan«, »säger Ingmar«. ¹ Som om texten själv kände sig tvingad att slå fast att detta är en biografisk roman om *Ingmar Bergman*. Som om namnet kunde hindra den från att fikionaliseras. Möjligen beror det på ett slags nördighet, men den verkliga personen Ingmar Bergman intresserar mig hur som helst mycket lite när jag läser *Regissören*, även om boken alldeles uppenbart handlar om honom. Berättelsen formar sig istället till ett slags rum eller rymd där, om inte ett allmängiltigt, så väl ett manligt drama utspelar sig mellan far och son, mellan man och kvinna. Men framför allt uppfattar jag *Regissören* som en framställning av en konstnärlig process i intim relation till livets egen. Det faktum att romanen handlar om en historisk händelse, inspelningen av filmen *Nattvardsgästerna*, blir i läsningen rätt oväsentligt. Den skulle kunna ha handlat om tillblivelsen av ett annat konstverk. Det som jag fångas av är den språkliga framställning av den konstnärliga processen, som samtidigt dubblar romanens egen tillblivelse. Romanen har dock väckt debatt och man förstår lätt varför. Kanske handlar det rentav om ett försäljningsknep.

Regissören handlar om väl dokumenterade fakta, om en verklig person, tillika kändis. Den utgår från den »gamla skamliga vanligheten«, kunde man något tillspetsat säga med en rad från Gunnar Ekelöf. Men om poeten i sin dikt på ett kongenialt vis gestaltar det vanliga livets automatisering gör Ahndoril tvärtom. Hans språk har beskrivits som surrealistiskt, sinnligt poetiskt och hallucinatoriskt. Och det tycks framför allt vara detta konstgrepp som provocerat vissa kritiker. En författare som skriver om fakta bör hålla sig till fakta, men Ahndoril »låter fantasivärlden ta överhand« och »snyltar« därmed på levande människors liv, me-

nar exempelvis Maria Bergom Larsson.² Jan Arnald, som själv nyligen laborerat med gränsen mellan fakta och fiktion i sin biografiska roman om Artur Lundkvist och Maria Wine (*Artur och Maria. En nittonhundratsroman*, Stockholm 2006) påpekar att debattens infekterade tonläge troligen har att göra med att vi lever »i en tid då frågan om privatlivets vara eller icke vara är hyperaktuell« på grund av fenomen som övervakningskameror och avlyssning å ena sidan, och å den andra dokusåpornas och bloggarnas ogenerade intrång i, eller snarare utvikning av intimsfären.³ Tiden är minst sagt voyeuristisk. Och litteraturen hänger på. Eller?

Förvisso, litteraturen har alltid snyltat på livet när den inte försökt uppväcka de döda och göra minnen levande. Egentligen är det samma sak: en vilja att forma och omforma ett liv vars former alltid är hotade av den »gamla skamliga vanligheten«. Och den har inte sällan gjort det genom att söka vara verkligare än verkligheten själv – surrealistisk. Eller mer automatisk än livet själv där det går på i sina gängor, för att bara ta den första strofen i den ekelöfska evighetsmaskinen:

Den gamla vanliga skalligheten
 Den gamla vanliga skalligheten
 Den gamla vanliga skalligheten
 Den gamla skamliga vanligheten⁴

I det flimrande ljuset från en medialiserad värld, i bloggarnas och dokusåpornas igenkännbara vanlighet framträder dock verkligheten genom ett slags ren mimetism, med vars hjälp man »fyller det tomrum som håller utrymmet för symbolisk fiktion öppet«, med Slavoj Žižeks formulering.⁵ En roman kan däremot i kraft av just sin språkliga gestaltning visa på en utforskad verklighet, som inte kunnat ges artikulation på något annat vis. Som Jacques Rancière hävdar: »Det verkliga måste förvandlas till en fiktion för att tänkas.« Men det betyder inte att allt är fiktion. Rancière menar mer precis att det är den gamla uppdelningen mellan »faktumets och fiktionens respektive förnuft« som

blivit omfördelad i vår tid, vilken han benämner som »estetikens tidsålder«.⁶

Andra kallar den för moderniteten, men Rancière poängterar att det är under denna period de fiktiva och estetiserande drag, som tidigare varit förbehållna konsten, påträffas inom det som vanligen kallas för verkligheten, exempelvis i mediavärldens dramaturgi och politikens maktspel. Därför torde det också fortfarande vara inom den mest autonoma estetiken, det vill säga den som tydligast markerar sitt *avstånd* från »samhällets strukturer, de sociala gruppernas konflikter eller idéer«, som de största möjligheterna finns för en kritisk konst.⁷ Men även en kritisk estetik, som gör motstånd mot estetiseringen av verkligheten, kan komma att förverka sin skillnad som konst genom sin blotta verkan. Ty verkar den, det vill säga är den sant subversiv, blir den en form av liv.

I en estetisk tidsålder bestäms konsten närmare bestämt, enligt Rancière, av en *estetisk regim*, vilken skiljer sig från två tidigare regimer: *bildernas etiska regim*, vars paradigm man finner i Platons fördömande av all konst som inte visar sig vara till nytta för Staten och dess medborgare, samt den klassiska epokens *representationella regim*, då det gällde att på rätt sätt avbilda och uppskatta en given verklighet. Den estetiska regimen definierar däremot konsten som ett specifikt »sinnligt sätt att vara« *befriat* från varje regel.⁸ Men det är också därför gränsen mellan konsten och livet, verkligheten och fiktionen, inte längre utgör en absolut skillnad, utan snarare en motsägelsefull identitet. Konstens frihet implicerar nämligen att det inte finns några bestämda regler som kan skilja den från andra företeelser i verkligheten. Vad som helst kan i princip bli konst, införlivas med dess specifikt sinnliga vara. Med Rancières ord bekräftar den estetiska regimen

konstens absoluta singularitet och förstör samtidigt varje pragmatiskt kriterium för denna singularitet. Den grundar samtidigt konstens autonomi och identiteten mellan dess former och de former genom vilka livet formar sig självt.⁹

Jag kan inte se annat än att det är denna grundläggande dubbelhet hos konsten under den estetiska regimen, som Alexander Ahndorils roman exemplifierar, och han själv ger uttryck för när han i ett försvar av sitt konstnärliga projekt skriver:

Visserligen har verkligheten alltid trängt sig in i fiktionen och fiktionen har alltid påverkat verkligheten, men detta har av de flesta betraktats som en korrespondens mellan två läger, medan jag betraktar det som ett gemensamt uttryck för ett gemensamt läger. Fiktion och verklighet är nödvändiga för varandra. Det är fel att säga att de sitter ihop, för de är egentligen ett kött med en enda röst.¹⁰

Konst och liv utgör ett »gemensamt läger«, ett »kött med en enda röst«, men bär inte desto mindre på en immanent motsättning som kan uppfattas på flera plan. Den »enda« rösten är minst sagt disharmonisk. Peter Bürger har i ett annat sammanhang och före Rancière formulerat en viktig aspekt av fiktionens och verklighetens, konstens och livets gemensamma men motsägelsefulla röst i följande negativa termer:

Om avantgardets formulerade krav på att upphäva åtskillnaden mellan konst och liv [...] visar sig genomförbart innebär det konstens slut [...] Om åtskillnaden mellan konst och liv accepteras som självfallen innebär det också slutet för konsten.¹¹

Man kan säga att konsten under den estetiska regimen inte har något annat val än att arbeta inom och i riktning mot dessa två »slut«. Rancière betonar likväl att de två estetiska förhållningssätt som Bürger utgår ifrån – den avantgardistiska respektive autonoma konsten – härrör ur samma grundläggande »kärna«. I själva verket är det *den* som grundar den estetiska regimen, där konsten i kraft av sin autonomi får verkligheten att framträda i nya sinnliga former, men samtidigt tenderar att upphöra som konst genom att dess former omvandlas till livets egna: »Verkets ensamhet bär på ett löfte om frigörelse. Men löftets infriande är det samma som avskaffandet av konsten

som separat verklighet, dess transformation till en form av liv.«¹²

Ur samma estetiska kärna bildas således dels den figur som bygger på estetiskt motstånd – verkets ensamhet – där det politiska löftet bevaras negativt, dels den figur som söker avskaffa sin egen åtskillnad som konst. Men denna uppdelning är, inskräper Rancière, konstruerad. Det rör sig om två förhållningssätt inom samma estetiska regim, med rötter i samma »kärna«: den konstens *befrielse* från nyttans och de föreskrivna regelverkens regimer, som intonerades under slutet av 1700-talet och kom att bli bestämmande för vad moderniteten uppfattar som konst.

Frågan som *Regissören* väckte, om vad fiktionen får eller inte får göra med fakta, vittnar tankeväckande nog på samma gång om forna tiders regimer för vad konst bör vara och om en utslätning av den specifika rumstid av »sinnligt vara«, som varit bestämmande för den under de närmaste seklen. Vi finner fortfarande den etiska synpunkten, som vill sätta en moralisk gräns för litteraturens uttrycksformer. Men vi finner också en ökad frekvens av ett slags ren mimetism i bloggans och dokusåpans form, där den »gamla skamliga vanligheten« tycks vara utan gräns. Med Ahndorils beskrivning av debatten: »jag ville gömma mig, men drogs in i denna dokusåpa, nävt överraskad och lika ofrivillig som Bergman när jag drog in honom i min roman.«¹³

Det intressanta med *Regissören*, vill jag likväl påstå, är inte att den handlar om en levande kändis, inte heller att den passerar en moralisk gräns för att den gör detta. Det intressanta är att den »håller utrymmet för symbolisk fiktion öppet« när den iscensätter en skapande process och dess relation till en historisk verklighet genom ett språk befriat från sina vanliga kopplingar. Med Maurice Blanchot skulle man kunna säga att egennamnet Ingmar inte längre pekar ut en bestämd individ i verkligheten, utan »det rum där berättandets erfarenhet breder ut sig.«¹⁴ Och även om man inte så radikalt vill

hävda litteraturens frihet kan man konstatera att romanens huvudperson i, och trots, sitt snyltande på den verkliga Ingmars liv lever sitt liv endast i berättelsens möte med läsaren:

Han fortsätter skildra barndomslandskapet, men störs mer och mer av det bakomliggande förloppet. Av att något farligt närmar sig. Långsamt eller hastigt, det är svårt att säga. Mer som en ilande känsla av att yxan i hugget skiftar riktning vid en kvist. Han tänker att han borde avbryta sin berättelse. Men märker att han istället fogar en åskhimmel till minnet, i ett försök att hantera obehaget, att inte behärskas av det.¹⁵

Läsare med kännedom om de »källor« Ahndoril använt i sin roman kan läsa stycket som en alternativ gestaltning av en scen Ingmar Bergman själv berättar om i *Laterna Magica*, och konstatera att författaren »har skrivit en fiktion och kan därför fabulera fritt«, som Bergom Larsson bekymrat noterar i sin kritik.¹⁶ Men stycket blir därför också en kommentar till själva romanprojektets framställning av den konstnärliga processens relation till livet. Med debatten i backspegeln blir stycket dessutom synskt: »han borde avbryta sin berättelse«. Författaren gör det inte utan fortsätter att foga saker till fakta i ett försök att hantera något läsaren får sig till del som konst.

Om man får tro Rancière var det ett bra tag sedan »distinktionen mellan de ting som hör till konsten och de som hör till vanliga livet« suddades ut. Man kan skriva om allting, allting kan bli konst. Ett politiskt styre, ett samhälls regler och normer kan förvisso fördöma, och fördömer också stundtals denna autonoma erfarenhetsform, men de gränser som då tecknas i namn av vad som är moraliskt eller politiskt korrekt (exempelvis att endast skriva om *döda vita män*, eller att *inte* skriva om *döda vita män*) tillhör inte litteraturens gränser utan den ideologiska diskursens egna begränsningar, som Rancière kort och gott kallar polisiära. Det är också den skillnaden, och inte den mellan fiktion och verklighet, som definierar den estetiska autonomins frihet.

1. Alexander Ahndoril, *Regissören*, Stockholm: Bonniers, 2006, s. 7 f.
2. Maria Bergom Larsson, »Att snylta på en människas liv«, *Aftonbladet*, 2006-09-15.
3. Jan Arnald, »Har vi fått mer att dölja?«, *Aftonbladet*, 2006-09-29.
4. Gunnar Ekelöf, *Stroutnes*, Stockholm: Bonniers, 1955, s. 89.
5. Slavoj Žižek, *Njutandets förvandlingar: Sex essäer om kvinnan, kulturen och makten*, övers. Margareta Eklöf, Stockholm: Natur & Kultur, 1996, s. 122.
6. Jacques Rancière, »Delandet av det sinnliga«, övers. Christina Kullberg i Jacques Rancière, *Texter om politik och estetik*, Site Editions 2, red. Christina Kullberg, Jonas (J) Magnusson, Sven-Olov Wallenstein & Kim West, Lund: Propexus, 2006, s. 230.
7. Rancière, »Estetiken som politik«, övers. Kim West i *Texter om politik och estetik*, 2006, s. 95.
8. Jacques Rancière, »Delandet av det sinnliga«, 2006, s. 209–213.
9. Ibid., s. 213.
10. Alexander Ahndoril, »Jag backar inte!«, *Aftonbladet*, 2006-09-19.
11. Peter Bürger, *Decline of Modernism*, övers. Nicholas Walker, Cambridge: Polity Press, 1992, s. 47. (Den svenska översättningen är författarens.)
12. Rancière, »Estetiken som politik«, 2006, s. 109.
13. Ahndoril, »Jag backar inte!«, 2006.
14. Maurice Blanchot, »Berättandets röst ('han', det neutrala)«, *Essäer*, övers. Horace Engdahl, Lund: Propexus, 1990, s. 81–95.
15. Ahndoril, *Regissören*, 2006, s. 167.
16. Bergom Larsson, 2006.

FLUIDERANDE RUM

Lars Noréns *Salome, Sfinxerna*

av Jakob Staberg

Staberg (1967) disputerade 2002 på C. J. L. Almqvists tidiga författarskap med avhandlingen *Att skapa en ny man: Almqvist och Mannasamfundet 1816–1824*. Han är verksam vid Södertörns högskola och arbetar på en essäsamling där Rancière spelar en central roll.

Salome, *Sfinxerna: Roman om en tatuerad flicka* (1968) hör till den grupp av Lars Noréns arbeten vilka betecknats som *schizopoesi*, karaktäriserade av ett »av-humaniserat tal«. ¹ Hit hör samlingarna *Stupor: Nobody knows you when you're down and out* (1968), *Inledning n:r 2 till Schizz* (1965) och *Encyklopedi: Mémoires sur la fermentation 1-3* (1966). Till denna poesis avslutande fas räknas dessutom *Revolver* (1969). Det är emellertid *Salome, Sfinxerna* som kommer att stå i fokus för följande iakttagelser.

Schizopoesin kan sägas bilda ett slags varseblivningsapparat med förmåga att registrera mediala kretslopp av informationsflöden. Den formar i den meningen en *ordmaskin* som rör upp allting i tillvaron. Med Noréns egen formulering: »det gäller föremål, människor, ljud, händelser och till och med kriget och hungermassorna«. ² Som ett combine-konstverk utgör den därmed ett väldigt »samtidsarkiv«, ³ balanserande mot ett kaotiskt sidoordnande av materia. Syftet i det följande är att utröna något om hur detta arkiv över samtiden verkar. Det handlar om att finna de krafter som bryter igenom arkivet, om att identifiera de fysikaliska fenomen som präglar det. Hur och på vilket sätt skapas dessa kretslopp av bilder och fraser? Som metodisk utgångspunkt tjänar Marjorie Perloffs begrepp om collaget, samt Jacques Rancières tankar om politik och estetik. Analysen vill ställa frågan om vilka nya insikter som är möjliga att göra med dessa utgångspunkter, samt ställa dem i relief mot den tidigare Norénforskningens psykoanalytiskt inriktade studier.

Noréns schizopoesi skrivs i den »psykedeliska tidsåldern«, det vill säga det utvidgade medvetandets tidsålder såsom vi känner det alltifrån antipsykiatri till samtidens nya medier. Till en början handlar det om maskiner kopplade till varandra. Noréns ordmaskin står alltid i förbindelse med andra maskiner och apparater: LP-skivor, elektricitet, LSD, film, biokemi.

Om »kinematografin« intar en privilegierad ställning hos Norén som det mest direkta me-

diet, kännetecknas bokens form likväl av vad Rancière beskrivit i termer av en avsaknad av gemensamt mått. ⁴ Istället för en sådan överordnad styrning framträder därför en väldig blandning, ett kaotiskt sidoordnande av betydelser och material. En ordmaskin av det slag Noréns poesi alstrar blir således exemplarisk för ett »postestetiskt« tillstånd, där varje enskilt verk måste förhålla sig till samma övermediala brus, samma hypermediala sidoordnande. ⁵ De skilda medierna formar inte längre distinkta uttrycksformer, istället etableras inom varje singular produktion en radikal och direkt blandning av materia.

Emellertid har schizopoesin i forskningen omgärdats och överlagrats av en berättelse vars, som det heter, »djupt skärande figur« suger upp de kombinationer collaget arbetar med. ⁶ Exempel på nämnda överlagringar finner vi i Lars Nylanders monografi över Noréns författarskap från poesi till dramatik i vilken *Salome, Sfinxerna* ägnas en kortare analys. Romanen placeras här in i en tänkt utveckling som tycks handla om att finna en väg ut ur schizopoesins estetik. Därmed låses analysen vid ett psykologiserande perspektiv, vilket tenderar att ställa sig i vägen för ett närmande till schizopoesin som litterärt formexperiment i egen rätt. Istället tillskrivs författaren en gradvis insikt om den egna schizopoesin som ett *krissyntom* på något Nylander kallar den »postmodernistiska emancipationsutopin«. ⁷ Det litterära experimentet underordnas på så vis ett idealiserat kausalitetsschema enligt vilken Norén antas *avfärda* schizopoesins estetik som illusorisk. Vägen går via, vad Nylander kallar »romanen och dess narrativa mimesis«, vilket i analysen sammanfaller med den *oidipala* strukturen. ⁸ Såväl föreställningen om ett avfärdande som de narrativa modellerna saknar emellertid förankring i schizopoesins samlingar.

Nylander antar under collaget förekomsten av en, som han skriver, »mer enhetlig röstprofil« samt en »sammanhållen motivfär« vilken förklaras med »kastrationens problematik«. ⁹

Genom dessa motiv konfronteras till slut jaget med en realitet som gör det möjligt att bryta sig ut ur dess »imaginära fantomzon«. ¹⁰ De sammansättningar boken producerar återförs således till representationens värld, medan dess mångfalter reduceras till det oipdipala subjektets problematik.

Även Mikael van Reis tycker sig finna en »inre kontinuitet« under schizopoetikens »fragmenterade och svåröverskådliga texter«; här verkar tematiken som ett »strukturerande centrum«. ¹¹ Likväl kan van Reis i sin uppmärksamma och på många sätt insiktsfulla läsning visa framträdandet av en utvidgad perception, en global varseblivning. I analysen framträder dessutom bilden av hur collaget låter den »episk-linjära framställningen«, bestämd av ett jags utveckling, implodera i mångsidighet och skillnad. Men genom att inplacera denna poesi i Noréns författarskap som helhet underordnar van Reis mångfalderna kontinuiteten i ett krisschema, i form av ett individuellt förlopp kretsande kring en »initial separationsscena«. ¹²

Den mångfald och de händelser som alstras i schizopoesin reduceras således i dessa analyser till en sammanhängande livsberättelse. I collaget kommer den, enligt van Reis, till uttryck i vissa återkommande motivkretsar: trädgården, solbadet, myrstacken och maskinen. Dessa får hos van Reis karaktären av topografisk förnimmelse som formar de fantasmatiska elementen. Hans läsningar synliggör vidare hur collageprincipen hos Norén fungerar som en oavbrutet verksam maskin som »ständigt rister, stammar och faller isär«. ¹³ Men denna maskin, verksam på olika nivåer i texten, fattas som en dödsprincip som står i bjärt kontrast till dess produktivitet. Flödet av ord, de abrupta dissociationerna, återbördas ständigt till en berättelse till vilken singulariteterna reduceras. Liksom hos Nyländer rör det sig i van Reis analys om en familjeberättelse, det är relationen till fadern som står i fokus. I den mån som maskinen betraktas som textens konstruktiva princip och drivkraft framträder schizopoesin, enligt van Reis, som

en »laglös« text. ¹⁴ Den bryter inte endast ned föreställningar om moral och genrer, den förkastar även fadern.

Också Cecilia Sjöholm läser schizopoesin i förhållande till en falloctrisk ordning, men överför denna till en strukturell nivå. Hon betraktar de hallucinationer som produceras i materialet som symptom på ett omedvetet där världen okontrollerat brutit in. Det rör sig om »ett slags implosion i en falloctrisk ordning«. ¹⁵ I hennes avhandling finner vi inte endast den mest ingående analysen av den schizopoetiska produktionen. Här framträder materialet helt i sin egen rätt som litterärt formexperiment, och inte i första hand som ett krissymptom, även om den intertextuella väven analyseras utifrån den strukturella psykoanalysens raster. Collagets former och sammansättningar undersätts inte en berättelse. Emellertid avgränsas hennes studie till att gälla samlingarna *Stupor*, *SCHIZZ* och *Encyklopedi. Salome, Sfinxerna* lämnas därhän.

Schizopoesins sammansättningar av fraser och material analyseras av Sjöholm i termer av en ordmaskin, vilken jämförs med psykosens språk. Hon menar att hallucinationerna som alstras i Noréns poesi, till skillnad från i surrealisternas experiment, inte befinner sig inom det imaginäras register. I Lacans termer innebär det att »psykosens språk« sådant det framträder i samlingarna inte är underställt det symboliska som därmed förkastas. Men det upprättar inte heller någon förbindelse med begäret sådant det uttrycks i det imaginära. Drömmarna, hallucinationerna, fraserna och bilderna, »det som ageras ut i psykosens är inte bortträngt utan finns i det reella«. ¹⁶ Det reella ska här förstås som det som inte symboliseras, det som inte formas till bilder och uttryck. I den meningen ser Sjöholm ordmaskinen Norén sätter i rörelse som avhumaniserad.

Sjöholm diskuterar men avvisar möjligheten att förstå Noréns schizopoesi i termer av vad Gilles Deleuze och Félix Guattari kallar begärsmaskiner. ¹⁷ Enligt den modell de pre-

senterar i *L'Anti-Oedipe*, beror inte begäret, som hos Lacan, av en brist, dess upphov finns inte i familjens triangelbildning. Istället identifieras begär med affirmation och produktion, något de utvecklar i sitt vidare gemensamma arbete. I *Mille Plateaux* tydliggörs detta i en polemisk diskussion av Freuds fallstudie över den så kallade vargmannen. Det faktum att vargen alltid uppträder i flock är den retoriska utgångspunkten för en kritik av reduktionen av det omedvetnas formationer till faderslagen och kastrationens problematik. Det handlar istället om att identifiera det omedvetnas status i termer av mångfalder vars »metrisk princip« återstår att finna.¹⁸ I det följande kommer riktlinjerna för en sådan analys med avseende på schizopoesins former att skisseras.

Noréns arbeten från den här tiden delar de tidigare avantgardens metoder och praktiker: collaget, nivellerandet av högt och lågt, övergivandet av det konstnärliga subjektet som den kreativa processens kärna. Kännetecknande är dessutom hur olika tillstånd alstras i den litterära processen. Ett samtal med Torkel Rasmusson och Leif Zern i *BLM* 1969 låter ana något av radikaliteten i detta förhållande. Norén uttrycker här en hållning som tycks främmande, inte endast för de bägge kulturjournalisterna, utan även för mycket av den psykoanalytiskt inriktade litteraturvetenskap som sedan dess bedrivits på Noréns författarskap. Norén förklarar till en början att han aldrig har varit intresserad av »en författares eller konstnärs genomgående produktion«.¹⁹ Istället kan en bild, en passage eller ett bestämt möte verka produktivt. Vad han söker i litteraturen tycks vara zoner präglade av »orsaks- och sammanhangsbrist«, där en känsla för en människa inte sitter kvar. De tillstånd som tecknas har således lämnat föreställningen om ett mål, om att röra sig från ett ursprung, om att nå en försoning. Händelserna kan inte reduceras till begränsande figurer, berättelser om helhet, brist, återlösning: »mina böcker handlar aldrig enhetligt, om en människa, det finns ingen människoskildring i dem«.²⁰

De tillstånd som återkommer i Noréns böcker från den här tiden liknar oåterkalleliga förvandlingar av en given miljö, där vissa händelser materialiseras i ett slags texturer med skilda inneboende kvaliteter. Det kan röra sig om vissa yttre föremål, textilier eller sinnligt konkreta sensationer, varför de kan tänkas i termer av vad Rancière kallar bestämda indelningar av det sinnliga. Den litterära processen ger upphov till former av täthet, sammansättningar, kvantiteter och formella aspekter varigenom överlagrande föreställningar manifesteras. I dessa sammansättningar kan därmed återkommande bilder och motiv avläsas, men dessa uppger så att säga sin egen individualitet och befinner sig någonstans mellan mening och brus. Så uppträder vissa dominerande: »de rena katatoniska tillstånden, att inte kunna stiga upp, att inte röra sig«, varmed en förbindelse upprättas till det psykiatriskt medicinska fältet.²¹

De uppkomna komplexen av de taktila och sinnliga sammansättningarna färgas likaledes av ett begär. Det heter att orörligheten, just de katatona tillstånden, skänker njutning. I intervjun från 1969 talar Norén om denna i termer av en förbindelse med en »allomfattande sexualitet som inte är bestämd till det erogena«.²² Den verkar snarare knuten till former av en obestämd erotisk upphetsning. Utifrån samtids upptagenhet vid den sadistiska fantasin – de erotiska maktordningarna hos de Sade eller Pauline Réage – framstår denna som förvånande odynamisk. Sexualiteten tycks framträda i form av icke-orgiastiska processer vilka inte leder fram till någon utlösning, tvärtom är den knuten till vissa tillstånd eller miljöer. »Den är ofta fläckad av yttre föremål, förstörda kläder, eldsvådor och djur, det finns en dragning till djur i den, till hundhår och sånt där. Den är mycket taktill tycker jag«.²³

På så vis färgas eller impregneras böckernas sammansättningar och lagringar. Collaget är ju, per definition, ett visuellt eller rumsligt begrepp, men tillägnas redan med den tidiga modernismen den språkliga och musikaliska sfä-

ren.²⁴ Som ett för litteraturen främmande grepp i sin taktila konkretion, måste emellertid collage från början uppfattas som underminerande den kontinuitet skriften givits i dess estetiskt romantiska konstitution. Med dess oöverbyggade övergångar, blandningen av fragment och delar, omöjliggör collage den hermeneutiska uttolkarens uppgift att finna inre centrum eller koherens. Collagets processer förknippades från början med det unika föremålets upplösning som följde med reproduktionens tidsålder. Det står också i kontrast till den nostalgi denna förlust givit upphov till. Mot detta sorgearbete, denna åminnelse av en »värld som inte befläckats av maskinen«, som alltid är präglad av bestämda föreställningar om förfall, står således bejakandet av den teknologiska tidsålderns processer.²⁵ Från Blaise Cendrars, Kurt Schwitters och Umberto Boccioni till Nam June Paik och Robert Rauschenbergs *combines*, finns uppfattningen om »varuproduktionens och massmediernas värld« som en källa till bildproduktion och strukturering.²⁶ Dessa konstnärer väljer att betrakta konst, inte som en avbildning, utan som olika former av produktiva sammansättningar. Metoden att lösgöra och sätta samman på nytt, ympa och citera underminerar det konstnärliga subjektets ställning. Istället frigörs en annan hållning som manifesteras i ett affirmerande av urval och frihet vilket rymmer uteslutande och innefattande.

Att hierarkin på så vis ger vika för parataxen innebär en »förnyad medvetenhet«, med Boccionis ord; i den teknologiska tidsåldern framstår medvetandet självt som en process av ympning eller citering.²⁷ Mot den bakgrunden kan vi nu närma oss Noréns collage av element från personliga yttre källor: tidningar, TV, nyhetsbilder, konstböcker och popkultur. Den våldsamma konfrontation som här sker utgör nämligen en blandning av material som inte formas av någon gemensam historia eller några hierarkiska ordningar. När dikten inte längre definieras utifrån sin rationalitet, ett idealiserat kausalitetsschema, påverkar det även de särskilda for-

mer för begriplighet som omgärdat mänskliga handlingar. Collaget lösgör den radikala energin när den produktiva intelligensen inte längre söker ett mått som implicerar underordnande under en styrande funktion.²⁸

Salome, Sfinxerna består av fyra avgränsade delar, vilka alla bildar ett slags anhopningar av utsagor och material. Mellan dem kan förbindelser uppstå, när ord eller grupper av ord och satser upprepas eller varieras. I *Salome, Sfinxernas* första del – »Förslag till ett antal koanuppgifter. Den föremålslösa världen« – ersätts subjektet med ett molekylärt flöde: »Jag upplöste mig till förmån för ett utströmmande i alla partiklar« (s. 7). Hädanefter är allt tillstånd och manipulationer: »det föremålslösa tar sin början« (s. 8). Här anhopas bestämmningar av de tillstånd som nu glider in i eller avlöser varandra: »En känsla av förvirring, ofullständig klädsel. Sängen« (s. 9). Påfallande ofta återkommer tillstånd av orörlighet, fullt av sömn och likgiltighet, »min somanbulism« (s. 10). Detta betecknas i psykopatologiska termer och svarar mot komplex av föreställningar som också vävs samman kring återkommande bilder och fraser. »Hysteri. Mytomani. Dissociation« (s. 10). Framförallt bildas former och skapas delar kring ett antal återkommande referenser till den franske målaren Gustave Moreaus bildvärld, en konstnär verksam mot slutet av 1800-talet och betydelsefull för dekadenskulturen:

Uppbyggnad av en romantisk scen: Moreau-Salome, Oedipe et le Sphinx. Förlängningen mellan Swedenborg och Churchill. Churchillmasken. Levande död! Julio leParc-interiör. Värld. Psykos. (s. 31)

Moreaus båda nämnda verk har ju även givit samlingen dess namn genom ett slags uppklippning och sammanfogning. Dessutom finns anspelningar på bilden *L'apparition*, sidoordnade med återkommande beteckningar av hysteriska eller somnambula tillstånd: »Salomehallucination« (s. 15). Detaljer ur Moreaus bild, företrädesvis den tatuerade kroppen, varieras

och filtreras även genom andra utsagor såsom excerpter ur Ragnar von Holtens doktorsavhandling *Gustave Moreau, symbolist* (1965). Genom dessa tillåts en väv av fraser fördjupa innebörden. Exempelvis återopas Huysmanns kritik i *À Rebours* liksom betydelsen av Flauberts *Salammô* för motivets utformning. Men bilden av Salome placeras även i andra sammansättningar – det kan vara med Swedenborg och Churchill, samtida konstfilm och etnologiska framställningar av »buchmän«. Förhållandet mellan utsaga och bild är inte det mellan det sagda och det utsagda eller förhållandet där en bild förklaras genom en text. Istället är det en tillfällig anhopning, alstrad i vad Jacques Rancière kallat den »stora kaotiska kraften hos frikopplade element«. ²⁹ Förhållandet mellan fras och bild formar ett nät som kastats ut över detta kaos vilket hela tiden hotar upplösa allt i den schizofrena explosionen.

Om frasen tycks drunkna i bruset konstituerar likväl mångfalderna bestämda formationer, vissa indelningar av det sinnliga. Genom att söka den »metriska principen« för dessa mångfalder kan vi nu närma oss de krafter som är verksamma, de fysikaliska fenomen som så att säga tagit dem i besittning. ³⁰ Det handlar om de former av indelningar som präglar det övermått av varseblivning, intryck och perception, som schizopoesins ordmaskin sätter i rörelse. Men istället för att söka ordmaskinens betydelse i vissa teman knutna till en oidipal struktur kan vi betrakta dess former som *politiska* i Rancières mening. Det är att betrakta dem som nya sätt att distribuera och omdistribuera platser och identiteter, så som Rancière uttrycker det i essän »Estetiken som politik«. ³¹ Vad gäller *Salome*, *Sfinxerna* låter sig framförallt tre typer av sådana formationer utkristalliseras: cluster, svärmar och trancheringar.

Cluster är en term som under 60-talet flitigt användes inom samtida musik. György Ligeti, en ungersk kompositör med anknytning till såväl Stockhausen som Boulez, anger den som en av två grundtyper av musikaliskt material.

Clusterklangen kännetecknas av »flera över varandra lagrade eller in i varandra sammanflätade stämmor på halvtonsavstånd, vilka däri-genom uppger sin individualitet, som stämmor, och helt uppgår i ett överordnat komplex«. ³² Clustret bildar ett slags textur, vars täthet och intensitet varierar, varför de individuella stämmorna förblir nästintill omöjliga att uppfatta ur det överordnade komplexet. På ett motsvarande sätt alstras täta sammansättningar av material i den litterära processen. Ofta återkommer elementen i dessa för att ständigt bilda nya clusterformationer.

Jag är somnambul. Poesin är det enda sätt som jag kan hålla mig ren på medan jag sover. Oscillation av blommor, 33-åriga lärarinnan Pham Thi Mai som brände sig till döds i Saigon i går med porös Yves Klein i famnen, lådvägg, lådvägg, för ung flicka med knappt rörlig bisvärm ihängande i stjärten, lådvägg för lazy dogs, för det fullständigt orörliga. Jag är död som Churchill, en intelligent somnambul, oriental i turban av bandagebindor, extatisk, slutet i en verklig miljö bestående av hörtorgsmålningar, strålände lugn av fasa... (s. 40)

Olika element och bilder sidoordnas här i en intertextuell klangväv mellan brus och mening. Bilden av den vietnamesiska lärarinnan återkommer på flera ställen i boken, hennes historia berättas stundtals utförligt men ofta så fragmentariskt att dess begriplighet eller individualitet tenderar att upplösas. Churchill och Yves Klein är några av de egennamn som på liknande sätt återkommer i ständigt nya formationer, till slut kan ingen bestämd identitet eller betydelse knytas till dem. I det citerade clustret återfinns även ett motivkomplex format kring föreställningen om den somnambule, bilden av den hysteriske poeten. Här binds den samman med de närliggande bilderna av den mumifierade kroppen, inneslutet i en gåtfull extas, präglade av kulturella klichéer om orientalen.

Samma avsnitt låter även identifiera en annan formation genom flickan »med knappt rörlig bisvärm hängande i stjärten« (s. 40). Det är ett exempel på den typ av kroppar som bildas

i de producerade nätverken, former som plötsligt uppträder och försvinner men efterlämnar ett slags spår i brusstrukturerna. Dessa kroppar bildar svärmar. Till dessa räknar jag även den typ av molekylära mångfaldar som framträder i textmassan, »de biokemiska miniatyrsamhäl- lena« (s. 40), myrstackar, eller »stora odlingar av silkesmaskar« (s. 43). Det kan vara vävna- der eller fibrösa membran men är lika lite som clustret att beteckna som innehåll: det hand- lar om mångfaldernas formella aspekter, dess »metrisk principer«. Även här skulle Ligetis strukturer vara vägledande då svärmarna mot- svarar den andra musikaliska grundtypen, näm- ligen de »klangkroppar, vilka befolkar de ur den första typen uppkomna bruslabyrinterna«. ³³

Slutligen kan det hävdas att dessa former el- ler typer möjliggörs av vad vi med ett i colla- get återkommande ord, kan kalla tranchering. Som Cecilia Sjöholm visat liknar detta fenom- en William Burroughs cut-up metod som i *Naked Lunch* frigjorde multipla ingångar till en kaotisk sammansättning av materia. ³⁴ Genom den av de surrealistiska collageteknikerna in- spirerad metod att klippa upp för att på nytt sätta samman ordmaskinens material frigörs mångfaldens cluster och svärmar. Denna me- tod är överallt närvarande i boken som utgörs av större och mindre enheter vilka, enligt ovan angivna mönster, fogas samman. Men den kan även framträda som bilder: »en provocerad vit telefon uppskivad i tjugofem delar»; »vinthun- dar uppskivade i naturliga skivor« (s. 61).

För att sammanfatta. Noréns poesi rör sig inom skriftens medium men dess former be- tingas av den nya maskinparken: satellit-tv, högupplöst färgfilm, skivindustri och bärbara bandspelare. ³⁵ De bilder, ord och fraser som cir- kulerar i dessa nätverk av medier utgör det ma- terial mot vilket Noréns bok så att säga kopplar upp sig: »nätet, tiden, fluidum...« ³⁶ Det är inte så att han avbildar världen eller återger innehål- let i 60-talets medieproduktioner. Boken bildar snarare, för att tala med Deleuze och Guattari, ett rhizome med världen. Det vill säga också

den är underställd kopplingens och heterogeni- tetens princip: varje punkt i rhizomet kan och måste samtidigt kopplas samman med varje an- nan punkt.

Allt kan aktiveras i poesin: krigen i Algeriet, Vietnam och Biafra; sväldöden, mode, pop, sex eller tripper. I böcker som *Stupor*, *SCHIZZ* och *Encyklopedi* skapas således kaotiska sam- mansättningar, som, då de lämnat varje före- ställning om »konsensus« rörande gestaltning, berättande och representation, aktualiserar det »schizofrena« i Rancières mening. ³⁷ Det sam- ma gäller *Salome*, *Sfinxerna* som konstituerar ett outtröttligt flöde; en drift som hela tiden be- härskar framställningen men som inte kan föras tillbaka till en djupstruktur. Istället framträder ett slags *fras-bilder*, för att låna Rancières term, varmed flödet och mångfalderna lösgörs ur kaos. ³⁸

I *Salome*, *Sfinxerna* kan Jackie Kennedys bild återkomma i hallucinatoriska former, in- klippt i ständigt nya sammansättningar och collage: »En sista hallucination innan USA tar mig. Jackies psykedeliska sköte« (s. 37). Men det rör sig inte om *en* bild, *en* människa eller *en* gestalt: »jag är omgiven av tusentals Jac- queline Kennedy-former« (s. 23). Denna oändliga reproduktion av uppträdande och försvinnande, bildar tillfälliga former fördelade över en »oer- hörd artificiell öken« (s. 14). I denna öken kan krafter och agenter uppträda vilka då skenbart framstår som bildproduktionens källa eller grund, men någon sådan finns emellertid inte. Allt är »[f]luidum, flikar« (s. 9). Överallt bildas »[f]luidrande rum, barock« (s. 31). Detta ak- tualiserar den schizofrena explosion Ranciére ser, där varje fras, ord eller utsaga drunknar i materialitetens rytm, i dess väldiga rörelser och vibrationer. Men i det att mångfalderna av bil- der och fraser formar olika mönster läggs nät ut över sidoordnandets våldsamma energier.

I *Salome*, *Sfinxerna* träder ett subjekt fram ständigt utsatt »för de små varseblivningarnas yrsele«. ³⁹ Detta förverkligar oavlåtligt, i form av en »föremålslös schizofreni« (s. 7) en närva-

ro och intensitet i hallucinationen: »Allt detta fluidum bildar barock« (s. 11). Gregory Bateson, som tillhörde dem som redan på 50-talet tyckte sig upptäcka schizofrenin som en resa i dessa intensiteter, beskrev liknande tillstånd och situationer i termer av *platåer*. Så som de zoner av erotisk intensitet som Norén åberopade i det samtal som inledningsvis beskrevs, nämligen tillstånd som inte relaterar till en kris, tillstånd där man inte söker en utlösning. De utgör en »kontinuerlig, självvibrerande region av intensiteter vars utveckling undviker varje utveckling mot en kulminerande punkt eller extern slutpunkt«.40 Det är i den mening

sjukdomen, inte blir ämne för boken, men väl medel att suggerera fram dess produktiva tillstånd, som det också hette i *Stupor*. »Naturligtvis skriver jag inte en bok om en sjukdom, men jag suggererar vissa tillstånd ur något som kan vara en sjukdom, vissa produktiva emulsioner som är nyttiga«.41 Denna flödesproduktion står i förbindelser med ett antal utsagor: berättelser om trippen, den inre resan genom hallucinationen eller sjukdomen, men också en psykiatrisk eller psykoanalytisk jargong. Dessa block eller punkter klipps in i framställningen, där de »trancherade« bildar nya mönster och möjliga kopplingar i det omedvetnas formation.

1. Lars Nylander, *Den långa vägen hem: Lars Noréns författarskap från poesi till dramatik*, Stockholm: Bonniers, 1997, s. 149. Det är Mikael van Reis som myntar termen, se Mikael van Reis, *Det slutna rummet: Sex kapitel om Lars Noréns författarskap 1963–1983*, Stockholm/Stehag: Symposion, 1997, s. 93.
2. Lars Norén, *Stupor: Nobody knows you when you're down and out*, Stockholm: Bonniers, 1968, s. 24.
3. van Reis, s. 92.
4. van Reis, s. 92; Lars Norén, *Salome, Sfinxerna: Roman om en tatuerad flicka*, Stockholm: Bonniers, 1968, s. 24. Hädanefter ges sidhänvisningar till detta verk i den löpande texten. Jacques Rancière, »Frasen, bilden, historien«, övers. Christina Kullberg, i Jacques Rancière, *Texter om politik och estetik*, Site Editions 2, red. Christina Kullberg, Jonas (J) Magnusson, Sven-Olov Wallenstein & Kim West, Lund: Propexus, 2006, s. 146. Enligt Rancière kännetecknar detta förhållande moderniteten överhuvudtaget.
5. Kim West, »Kampen mot populismens tyranni går in i ett nytt skede«, *SITE*, 2004:12.
6. van Reis, s. 93.
7. Nylander, s. 151.
8. Ibid., s. 150.
9. Ibid., s. 153.
10. Ibid.
11. van Reis, s. 89.
12. Ibid., s. 96.
13. Ibid., s. 121.
14. Ibid., s. 141.
15. Cecilia Sjöholm, *Föreställningar om det omedvetna: Stagnelius, Ekelöf och Norén*, Stockholm/Stehag: Symposion, 1996, s. 213.
16. Ibid., s. 231.
17. Ibid., s. 254f.
18. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris: Éditions de Minuit, 1980, s. 44. van Reis lämnar i sin framställning öppningar för en jämförelse med Deleuzes och Guattaris begärsmo- dell. Begäret förblir i van Reis analys underställt föreställningen om en brist, men

- ordmaskinen tycks kunna tänkas i termer av begärsmaskiner. »Jag vill istället hävda att schizopoesin snarare rör sig mellan mentala olika register och då även det oedipala. Den samlade bilden är mer motsägelsefull«, s. 497.
19. Torkel Rasmusson & Leif Zern, »Förvandlingar av människan; ur ett samtal med Lars Norén«, *BLM*, 1969:5, s. 351.
 20. Ibid.
 21. Ibid., s. 351 f. Ulf Olsson skisserar i en insiktsfull essä ett synsätt på schizopoesin där psykiatrin som institution ses som en diskursiv förutsättning för skrivandet, »Han frågade hur länge jag varit sjuk egentligen. Lars Noréns 60-tal och normaliteten«, *Lyrkvännen* 2002:5, s. 18.
 22. Rasmusson & Zern, s. 354.
 23. Ibid., s. 355.
 24. Marjorie Perloff, ur »The Invention of Collage«, övers. Jonas (J) Magnusson & Jesper Olsson, i *OEI*, nr 15/16/17 2003/2004, s. 113.
 25. Ibid.
 26. Ibid.
 27. Ibid.
 28. Rancière, »Frasen, bilden, historien«, 2006 s. 143.
 29. Ibid., s. 148f.
 30. Deleuze & Guattari, s. 44.
 31. Jacques Rancière, »Estetiken som politik«, övers. Kim West, i *Texter om politik och estetik*, 2006, s. 96.
 32. Györgi Ligeti, »Tillstånd, händelser, förvandlingar«, *Från Mahler till Ligeti: En antologi om vår tids musik*, i urval och med kommentarer av Ove Nordwall, Stockholm: Orion/Bonnier, 1965, s. 254.
 33. Ligeti, s. 255.
 34. Sjöholm kan även meddela att Norén själv hade läst Burroughs roman i original, Sjöholm, s. 244.
 35. Jämför Jesper Olsson »Telegraftården kom direkt ur blommans 'sår'. Ett tekniskt spår i Lars Noréns sextiotalspoesi«, *Lyrkvännen*, 2002:5.
 36. Lars Norén, *Encyklopedi: Memoires sur la fermentation 1-3*, Stockholm: Bonniers, 1966, s. 16.
 37. Rancière, »Frasen, bilden, historien«, 2006, s. 148.
 38. Ibid., s. 149.
 39. Gilles Deleuze, *Vecket: Leibniz & barocken*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Göteborg: Glänta produktion, 2004, s. 199.
 40. Deleuze & Guattari, s. 32. Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, New York: Ballantine, 1972, s. 113.
 41. Norén, *Stupor*, s. 9. Om schizopoesin, se Sjöholm, s. 205–231.

BIBLIOGRAFI: JACQUES RANCIÈRE

Rancière på franska (samt engelska översättningar)

- 1974 *La Leçon d'Althusser*, Paris: Gallimard
- 1976 *La Parole ouvrière* (med Alain Faure), Paris: 10/18
- 1981 *La Nuit des prolétaires: Archives du rêve ouvrier*, Paris: Fayard (nyutgåva Paris: Hachette, 1997); (*The Nights of Labor: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France*, övers. John Drury, inledning Donald Reid, Philadelphia: Temple University Press, 1989)
- 1983 *Le Philosophe et ses pauvres*, Paris: Fayard (*The Philosopher and his Poor*, övers. Andrew Parker & Corinne Oster, Durham: Duke University Press, 2004)
- 1985 *Louis-Gabriel Gauny: Le Philosophe plébéien*, Paris: Presses Universitaires de Vincennes
- 1987 *Le Maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris: Fayard (nyutgåva Paris: 10/18, 2004); (*The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*, övers. Kristin Ross, Stanford: Stanford University Press, 1991)
- 1990 *Courts voyages au pays du peuple*, Paris: Editions du Seuil (*Short Voyages to the Land of the People*, övers. James B. Swenson, Stanford: Stanford University Press, 2003)
- 1990 *Aux bords du politique*, Paris: Osiris (nyutgåva Paris: La Fabrique, 1998; samt Paris: Folio, 2003); (*On the Shores of Politics*, övers. Liz Heron, London & New York: Verso, 1995)
- 1992 *Les Noms de l'histoire: Essai de poétique du savoir*, Paris: Editions du Seuil (*The Names of History: On the Poetics of Knowledge*, övers. Hassan Melehy, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994)
- 1992 *La Politique des poètes: Pourquoi des poètes en temps de détresse?*, red. Albin Michel, Paris: Michel
- 1995 *La Mésentente: Politique et philosophie*, Paris: Galilée (*Disagreement: Politics and Philosophy*, övers. Julie Rose, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999)
- 1996 *Mallarmé: La politique de la sirène*, Paris: Hachette
- 1997 *Arrêt sur histoire* (med Jean-Louis Comolli), Paris: Centre Georges Pompidou

- 1998 *La Parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris: Hachette
- 1998 *La Chair des mots: Politiques de l'écriture*, Paris: Galilée (*The Flesh of Words: The Politics of Writing*, övers. Charlotte Mandell, Stanford: Stanford University Press, 2004)
- 1998 *Aux bords du politique*, reviderad och utvidgad utgåva, Paris: La Fabrique
- 2000 *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*, Paris: La Fabrique
- 2001 *L'Inconscient esthétique*, Paris: Galilée
- 2001 *La Fable cinématographique*, Paris: Editions du Seuil (*Film Fables*, övers. Emiliano Battista, Oxford: Berg Publishers, 2006)
- 2003 *Le Destin des images*, Paris: La Fabrique
- 2003 *Les Scènes du peuple*, Paris: Horlieu
- 2004 *Malaise dans l'esthétique*, Paris: Galilée
- 2005 *L'Espace des mots: De Mallarmé à Broodthaers*, Nantes: Musée des Beaux Arts de Nantes
- 2005 *La Haine de la Démocratie*, Paris: La Fabrique
- 2005 *Chronique des temps consensuels*, Paris: Editions du Seuil
- 2006 *Politique de la littérature*, Paris: Galilée

Rancière på svenska

- »Konstregimer och modernitetsbegreppets ringa relevans«, övers. Christina Kullberg, *OEI*, nr 15–17, 2003–2004:
- »Meningen, bilden, historien«, övers. Christina Kullberg, *OEI*, nr 18–21, 2004
- »Tio teser om politik«, övers. Jenny Högström, *Fronesis*, nr 19–20, 2005
- »Musornas förvandling«, övers. Kim West, *OEI*, nr 28–30, 2006

Texter om politik och estetik, Site Editions 2, red. och övers. Christina Kullberg, Jonas (J) Magnusson, Sven-Olov Wallenstein & Kim West, Lund: Propexus, 2006

»Litteraturens politik«, övers. Kim West, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2007:1-2

Rancière på danska

Kritikbegrebet og kritikken af den politiske økonomi fra Parisermanuskripterne til Kapitalen, övers. Niels Egebak, Århus: Modtryk, 1973 (»Le concept de critique et la critique de l'économie politique des 'Manuscrits' de 1844 au 'Capital'«, i *Lire le Capital*, bd 1)

»Uendelig retfærdighed«, *Lettre internationale*, 2004:4

»Hadet til demokratiet er lige så gammelt som demokratiet selv«, Toke Lykkeberg Nielsen (interview med Jacques Rancière), *Information*, 2006-09-15

»Kunstens regimer og modernitetsbegrebets ringe anvendelighed«, *Øjeblikket*, 2006:46

Tidskriftsnummer om Rancière

SubStance, vol. 33, 2004:1, *Contemporary Thinker Jacques Rancière*, red. Eric Méchoulan

Paragraph, vol. 28, 2005:1, *Jacques Rancière: Aesthetics, Politics, Philosophy*, red. Mark Robson

På <http://kunstkritikk.no/search?terms=ranciere> finns (2007-02-20) en podcast av Rancières föreläsning »Contemporary Art and the Paradoxes of Political Art«, Paris 2006-05-24

Sammanställd av Johanna Lundström

RECEPTION/ BEVAKNING/ KRITIK

Ola Sigurdson om Anders Cullhed, *Kreousas skugga*

Per-Olof Mattsson om Lars Furuland & Johan Svedjedal, *Svensk arbetarlitteratur*
samt Magnus Nilsson, *Arbetarlitteratur*

Ann-Sofie Lönngren om Lars Granild, »Äta eller ätas! Det är frågan!«

Peter Forsgren om Birgitta Wistrand, *Elin Wägner i 1920-talet*

Anders Tyrberg om Johanna Lundström, *Terrängbeskrivning*

Anders Johansson om Daniel Andersson, *The Nothing That Is*

Kreousas skugga

Anders Cullhed, *Kreousas skugga: Fiktionsteoretiska nedslag i senantikens latinska litteratur*

Stockholm/Stehag: Brutus Östlings
Bokförlag Symposion, 2006. 842 s.

Är det tillåtet att med fiktionens hjälp »ta ledigt från verkligheten«? De senantika kulturradikallerna, kyrkofäderna Hieronymus och Augustinus svarade resolut nej. Fiktion och fabulering var lika med förförelse och avledde människors intresse från verklighet och sanning. Och detta var för dem inte en – som vi brukar säga – blott akademisk fråga utan en existentiell strid om vad eller vem som skall tolka verkligheten, den hedniska fiktionen eller det kristna evangeliet. Att redogöra för fiktionsbegreppet under denna epok är ämnet för Anders Cullheds kraftprov *Kreousas skugga: Fiktionsteoretiska nedslag i senantikens latinska litteratur*, en redogörelse som kombinerar de breda historiska redogörelserna med den detaljerade exegesen. I skärningspunkten mellan antikens hedniska kultur och medeltidens triumferande kyrka var det mycket som stod på spel, inte minst på litteraturrens område.

Genomgående skiljer Cullhed mellan två slags fiktionsbegrepp som har sina rötter i Aristoteles *Poetik* men som kom att utvecklas vidare: dels en autonom fiktion vars funktion kunde vara befriande genom att den beskriver vad som kunde vara fallet, dels en bekräftande fiktion vars syfte var att på ett poetiskt sätt återge det som filosofer och profeter redan kommit fram till på spekulativ eller intuitiv väg. Där fiktion som illustration användes under i stort sett hela den senantika perioden genom olika allegoriska utläggningsformer, misstänkliggjordes den autonoma fiktionen som illusion. Distinktionen användes senare av Thomas av Aquino på 1200-talet för att skilja teologi och poesi genom att rangordna dem som nytta och nöje, och den har även följt med ända in i vår tid.

I vår tid är vi tämligen säkra – åtminstone officiellt – på att verklighet och fiktion går att skilja åt på ett tydligt sätt. Därmed tilldelas fiktionen ett autonomt rum som erhåller sin legitimitet just genom att egentligen inte kunna konkurrera med verklighetens rum. Så var det inte för senantikens kristna teologer. Dessa var mycket skeptiska till den klassiska epokens fria diktning, exemplifierad av bland andra Ovidius. Slående är emellertid att praktik och teori inte alltid var synkroniserade: där en Tertullianus eller en Augustinus å det bestämdaste kunde förkasta diktarnas illusoriska konster var de genom sin tidiga och gedigna skolning i framför allt Vergilius ofta själva retoriskt drivna. Det kunde resultera i samma dubbelhet i deras egna texter mellan form och innehåll som de kritiserade hos de tidigare diktarna. Visserligen skulle de retoriska vändningarna och de litterära myterna endast fungera illustrativt – formen på innehållets villkor – men denna fiktionens tjänarställning var givetvis svår att upprätthålla i praktiken. Dessa teologiska författare var så genomdränkta av klassisk fiktion att det var omöjligt för dem att frigöra sig från dess inflytande. Dessutom behövde man de hedniska poeternas framställningar som kontrasteffekt; därigenom kunde det kristna evangeliet lysa desto klarare. En av de djupaste ironierna är kanske att de kristna, kulturradikala teologerna och fiktionskritikerna också blev ett medel för den antika fiktionen att traderas till en mer fiktionsvänlig och kultursyntetiserande medeltid.

Centralgestalt och föremål för den längsta utläggningen i Cullheds redogörelse är Augustinus. För Augustinus utgjorde fiktionen en livslång lockelse, en »kläda«, som han inte ens förmådde frigöra sig ifrån i de stunder han kritiserade den som mest. Cullheds detaljerade exeges av Augustinus mest signifikanta texter visar också hur det för Augustinus del är fråga om en långvarig process, för att inte säga inre kamp. Den resulterade inte bara i ett avstånds-tagande från den illusoriska, autonoma fiktio-

nen – där de hedniska gudarna i de hedniska berättelserna kunde uppfattas som verkliga om än falska konkurrenter till Kristus – eller ett oskadliggörande genom fiktionens illustrativa funktion – där först det kristna evangeliet kastade det ljus som krävdes för att förstå andemeningen i Vergilius *Bucolica*. Den resulterade, trots Augustinus med ålder och position tilltagande skepsis, också i en av de mest sofistikerade reflektionerna över fiktionens status dittills. Men även Gud själv kunde – så sent som i *De civitate dei* från 427 – framställas som en poet som uttrycker sig i skapelsens dikt där det inte handlar om »ordens utan tingens vältalighet«. Denna dikt framställs emellertid i kontrast till den lägre, mänskliga dikten. Förhållandet till dikten förblir därför komplicerat, om än fördömselmedomarna mot fiktionen som lögn kom att dominera – vilket Cullhed beklagar.

Cullheds Augustinusexeges är kringsynt, detaljerad och i mångt och mycket övertygande. Men jag finner här ändå tillfälle att anmäla en åtminstone alternativ tolkning av Augustinus. Cullheds Augustinus »föredrog Inkarnationens svåra sanning framför all retorisk magnificens, den gudomliga visionens renhet framför den mänskliga konstens mångtydighet«. Men jag kan inte låta bli att tänka att det kanske vore möjligt att så att säga läsa fiktionsbegreppet utifrån inkarnationsläran i stället för inkarnationsläran utifrån fiktionsbegreppet. Inkarnationen handlar om att Gud blir människa i Kristus – eller att det transcendenta gör sig gällande på immanensens villkor – och att vilja kontrastera renhet och mångfald på det här sättet verkar antyda att för Augustinus blev Kristus ändå inte människa på riktigt. Kristus blir här mer en platonsk princip än en genuin varelse av kött och blod. Men om Augustinus faktiskt företrädde en mer genuin inkarnationslära där det mänskligas integritet bevarades i inkarnationen, ligger det inte långt bort att tänka sig att det finns en teologisk motivering till Augustinus kluvna inställning till fiktionen där det mer än att hålla isär skulle handla om att förena »visionens

renhet« med »konstens mångtydighet« utan att blanda samman dem. För Augustinus var det inte bara fråga om en platonsk rörelse från det konkreta och kroppsliga till det generella själsliga utan också och kanske primärt om Kristi nedstigande från det transcendenta till det immanenta – alltså en rörelse åt rakt motsatt håll. Det motsäger inte nödvändigtvis vad Cullhed skriver om just Augustinus fiktionsbegrepp och faktiska praktik. Det som gör det lärorikt att studera Augustinus även i vår tid är inte bara hans insikter utan också hans motsägelser. Någon motsägelsefri lära – vare sig det rör sig om teologi eller poetik – skall vi nog knappast vänta oss att finna.

Den fiktionsskepsis som drev de kristna teologerna var kanske inte primärt litterärt betingad, utan hade med kulturkamp i vidare mening att göra. Fiktionen var det offer som krävdes för ackulturationens skull. Kritiken av fiktionen var enligt Cullhed ett centralt moment strävan efter att skilja ut och avgränsa den rätta läran från villoläror. Bibelns berättelser måste avgränsas från mytologisk fabulering, eftersom den strävade efter att etablera en unik sanning vars status inte fick äventyras av mångtydighet. Därför övertog de kristna författarna också den hedniska mytkritiken med rötter hos Platon och den platonska traditionen. Med Augustinus som det mest kreativa undantaget bestod de kristna kulturradikalernas olika strategier i upprepningar av synpunkter på fiktion som redan figurerat i den antika, hedniska världen.

Emellertid var inte alla lika skeptiskt inställda. Exempelvis ville teologen Lactantius, bibeldiktaren Iuvencus och filosofen Boethius försvara en kultursyntes där Vergilius och andra antika diktare eller filosofer återbrukades utifrån kristna syften eller åtminstone erkändes som giltiga inom sitt begränsade område. Den antika allmänbildningen kom så småningom att förvandlas till ett lärdomsarbete, vilket innebar att det utgjorde ett allt mindre hot för den också kulturellt allt mäktigare kyrkan. Några verkliga försök att förena kristen teologi och

antik fiktion skulle först komma i och med högmedeltiden. En konkluderande värdering av fiktionens öden under senantiken blir därför att den segrade och förlorade på samma gång; den kom att genomsyra även den kristna litterära verksamheten men på bekostnad av att förvandlas till ett medel, inte ett mål i egen rätt. Cullheds redogörelse och sympatier stannar hos 300-talpoeten Ausonius som, namnkristen, lämnade efter sig en tunn volym dikter där både ämne och form hade hedniska snarare än kristna förtecken, och där den litterära fiktionen fick blomma vid sidan av allfartsvägarna.

Som teolog med intressen som vetter mot litteraturvetenskapen – inte minst frågan om en möjlig kulturteologi för vår tid – har jag läst Cullheds verk med lika delar spänning som uppskattning. Mest spännande är nog den del som mest kan anas mellan raderna, nämligen Cullheds eget fiktionsbegrepp. Det kanske faller utanför den nuvarande litteraturvetenskapliga genren – eller? – men det hade varit genuint värdefullt om vi också hade fått ta del av en explicit formulerad, samtida och konstruktiv poetik. Cullheds egen uppskattning av den litterära fiktionens egenvärde andas tydligt mellan raderna vilket jag uppskattar både som metodiskt grepp och som hållning till fiktion, men om den tydligare hade skrivits ut hade det också blivit tydligare mot vilken horisont Cullheds kritiska undersökning av senantiken avtecknar sig.

Cullheds *Kreousas skugga* är ett lärdomsprov som snarast gör anspråk på att ta plats mellan Erich Auerbachs studie av litterär verklighetsrepresentation och Ernst Robert Curtius undersökning av medeltida litteratur. Med sina dryga 800 sidor utgör *Kreousas skugga* en av 2006 stora akademiska händelser på svensk mark. Men det handlar då inte främst om dess sidantal eller ens om dess internationella motsvarigheter. Inte minst förtjänar den att prisas eftersom den visar att det trots de bistra omständigheterna för svensk humaniora är möjligt att skriva verk som kännetecknas av stor lärdom kombinerad med stilistisk förmåga – på

svenska! *Kreousas skugga* är därför goda nyheter, inte bara för litteraturvetenskap i allmänhet utan för svensk humaniora överhuvudtaget.

TD Docent Ola Sigurdson. Universitetslektor, Institutionen för religionsvetenskap och teologi, Göteborgs universitet

Svensk arbetarlitteratur

Lars Furuland & Johan Svedjedal,
Svensk arbetarlitteratur

Stockholm: Bokförlaget Atlas, 2006, 565 s.

Magnus Nilsson, *Arbetarlitteratur*

Lund: Studentlitteratur, 2006, 190 s.

Året 2006 har upplevt ett slags uppvaknande vad gäller intresset för den svenska arbetarlitteraturen. I början av året publicerades Lars Furulands och Johan Svedjedals stora översiktsverk *Svensk arbetarlitteratur*. Den följdes av en bok av en av de författare som brukar räkna sig till den arbetarlitterära traditionen, nämligen Tony Samuelsson. I en bok med den smått obegripliga titeln *Arbetarklassens bästa partytricks: Liv, läsning, litteratur* (2006) ger Samuelsson sin personliga syn på arbetarlitteraturen, det egna författarskapet och ett antal av traditionens ikoner. Det är en intressant och djuplodande bok som dock inte ska beröras här. Under hösten 2006 utkom därtill en bok av Magnus Nilsson, *Arbetarlitteratur*, med ambitionen att vara en handbok för studenter inom högskolor och universitet.

Det var länge sedan så många böcker på svenska om arbetarlitteraturen publicerades under ett och samma år. Vi får gå tillbaka åtskilliga år för att hitta tidigare verk med ambitionen att ge en helhetsbild av hela den svenska arbetarlitteraturen eller specifika perioder i dess historia. Holger Ahlenius *Arbetaren i svensk diktning* (1934) är inte en studie av arbetarlitteraturen, utan en studie av arbetaren som motiv

i den svenska litteraturen. Den första egentliga boken av översiktskaraktär var Åke Runnquists *Arbetarskildrare: Från Hedenvind till Fridell* (1952). Den följdes senare av Axel Uhléns mer begränsade genomgång av *Arbetardiktningens pionjärperiod 1885–1909* (1964). Den första verkligt vetenskapliga studien av arbetarlitteraturen, och då också dess inledande period, är Brigitte Mrals *Frühe schwedische Arbeiterdichtung: Poetische Beiträge in sozialdemokratischen Zeitungen 1882–1900* (1985). Philippe Bouquet har i sin bok *Spaden och pennan: Den svenska proletärromanen* (1990), en sammanfattning av hans avhandling på svenska, även belyst den mest betydelsefulla genren i svensk arbetarlitteratur.

Det finns givetvis ett stort antal enskilda avhandlingar och vetenskapliga studier med anknytning till arbetarlitteraturen, men frånvaron av ett större översiktsverk av handbokskaraktär har länge varit kännbar.

Det är ingen överdrift att säga att Lars Furuland, professor i litteraturvetenskap, särskilt litteratursociologi i Uppsala, blivit den främste förespråkaren för den svenska arbetarlitteraturens originalitet och betydelse. Han har också inspirerat och handlett ett stort antal avhandlingar med inriktning mot arbetarlitterära författarskap eller litteratursociologiska studier som berör arbetarlitteraturen.

Den nu aktuella översikten är i viss mening en summering av hela hans verksamhet som forskare, handledare och inspiratör. Hans efterträdare Johan Svedjedal medverkar dessutom i boken med ett mycket intressant kapitel om arbetarrörelsens förslag (»Till vänster på böcker-nas marknad: Arbetarförlagen från 1880-talet till 1940-talet«), men boken är i allt väsentligt Furulands verk.

Furulands perspektiv är brett med folkbildningen och arbetarrörelsens framväxt och allt starkare ställning i det svenska samhället som centrum. Det är inte i första hand arbetarlitteraturen som litteratur utan arbetarlitteraturen som fenomen i det svenska samhället under

en bestämd tidsperiod vars historia Furuland skriver.

Det är en värdefull prestation som till skillnad från så mycken annan historieskrivning som rör den svenska arbetarrörelsen är sympatiskt befriad från partisynpunkter. Här finns hela spektrumet: från den dominerande socialdemokratien till syndikalismen, anarkismen, kommunismen och 1970-talets olika riktningar. Antalet författarskap som behandlas är också imponerande, även om de flesta av förstäligena skäl blir summariskt hanterade.

Furulands redogörelse är omfattande, närmast heltäckande, även om urvalet naturligtvis kan ge upphov till synpunkter. Varför ska det ena eller andra författarskapet få så mycket utrymme i förhållande till något av de andra? Men det tillhör historieskrivarens privilegium att göra urvalet.

Boken inleds med en presentation av ämnet samt den omdiskuterade frågan om vad arbetarlitteratur egentligen är. Hur ska en vettig definition se ut? Furuland har i olika sammanhang fört fram en definition som går ut på att litteratur skriven av, om och för arbetare utgör den egentliga arbetarlitteraturen. I den nya boken upprepas detta: »Det är i skärningspunkten mellan de tre nämnda perspektiven ... som man finner den väsentliga arbetardiktningen.« Det finns dock en viss förskjutning åt ett bestämt håll: »Om man blickar tillbaka över hela 1900-talet blir det uppenbart, att det är *idéinnehållet* i verken, deras ideologiska förankring, som är det viktigaste kriteriet på arbetardiktningen« (s. 24).

Furuland för en diskussion om hur arbetarlitteraturen ska definieras idag. Det finns försök, som i Tony Samuelssons nämnda bok, att vidga begreppet så mycket att det i stort sett blir identiskt med all litteratur som innehåller gestaltningar av samhället ur ett perspektiv som utgår från de minst privilegierade grupperna och klasserna i samhället.

Är berättelser om fattiga invandrare arbetarlitteratur? Bara i den utsträckning det rör sig om invandrare som är arbetare, borde svaret vara.

Beteckningen arbetarlitteratur bör inskränkas till litterära texter som i någon mening tar sin utgångspunkt i industri- och lantproletariatet och dess livsvillkor. I takt med att den traditionella arbetarklassen har minskat i en del länder, samtidigt som den växer våldsamt i länder som Kina, kommer andra typer av litteratur att födas – och flera har redan sett dagens ljus – som delar väsentliga kännetecken med arbetarlitteraturen men som inte handlar om just den samhällsklassen. Det skulle vara mycket förvirrande om vi vidgade begreppet till att innefatta nya typer av texter bara för att vi inte vill att arbetarlitteraturen ska dö ut eller marginaliseras.

Bildmaterialet i boken är rikligt och förhöjer avgjort bokens värde, liksom Furulands spänstiga språk. Här finns ingen akademisk jargong – allt är utformat för att ge boken stor spridning. Den tänkta publiken är bred: alltifrån arbetarrörelsens aktivister och kader – boken var exempelvis årsbok i Arbetarnas kulturhistoriska sällskap (AKS) – till intresserad allmänhet och studenter. Boken är också försedd med ett stort antal hänvisningar till den numera rikhaltiga litteraturen om olika författarskap liksom relevant litteratursociologiskt material, vilket underlättar dess användning för studier av skilda slag.

En särskild punkt där man kan ha anledning att anmäla en avvikande uppfattning är frågan om hur den svenska arbetarlitteraturen ska jämföras med motsvarande litterära traditioner i andra länder. Furuland hävdar att arbetarlitteraturen i Sverige utgör en »starkare och mångsidigare« litterär strömning »än i de nordiska grannländerna, England, Frankrike, Tyskland och Ryssland« (s. 25).

Det kan förefalla vara en självklar slutsats, men den behöver nyanseras och utredas med ett mer internationellt perspektiv än vad som hittills gjorts i svensk forskning. Även om forskningen om arbetarlitteratur i många länder har en konjunkturell karaktär, vilket ännu en gång illustrerar traditionen nära förbindelse med den politiska och ekonomiska konjunkturen, finns det under de senaste årtiondena en livlig

forskning på flera håll. Framför allt gäller detta USA där forskare som Alan M. Wald, Cary Nelson och Michael Denning genomfört både breda studier som Dennings *The Cultural Front* (1998), Walds *Exiles from a Future Time* (2002) eller mer detaljerade studier av enskilda författarskap som Walds böcker om James T. Farrell (1978) och John Wheelwright och Sherry Mangan (*The Revolutionary Imagination* (1983)). Nelson har tagit sig an den mer svåråtkomliga litteratur som publicerades i form av flygblad eller som trycktes i tidningar som idag kan vara rariteter (*Revolutionary Memory* (2003)).

Jag är övertygad om att det finns mycket att hämta i den forskning som redovisats på i första hand engelska och tyska. Vi kan inte för all framtid diskutera svensk arbetarlitteratur i isolering från samma eller liknande fenomen inom andra språkområden. Idag sträcker vi oss som längst, vilket även gäller för Furulands nya bok, till att diskutera olika influenser från Jack London, Nexö, Gorkij och andra. Men vi undviker hela tiden att studera arbetarlitteraturen som litterärt och historiskt fenomen av generell karaktär. Inom den svenska arbetarrörelsen, och hos de forskare som ideologiskt känner sig befryndade med den, finns det fortfarande ett alltför känslomässigt förhållningssätt. Kritiskt tänkande är inte alltid välkommet. Området behärskas av en diskurs som kodifierades parallellt med att socialdemokratin befäste sin ställning som utformare av det svenska samhällets modernisering.

Tony Samuelsson har, vid sidan av många andra, upphöjt Ivar Lo-Johansson till ikonens traditionen. Det bygger emellertid alltför mycket på de myter som Lo-Johansson själv skapat om sin egen ställning som banérförare och vägvisare. Alltför många har sedan okritiskt fört dessa myter vidare. Lo-Johansson framstår, till skillnad från alla sina generationskamrater, som den ende som verkligen förblir arbetarlitteraturens trogen. Hans Lagerberg punkterade i sin bok *Ivar och Eyvind* (2003) ett antal av dessa myter och utnämnde både Ivar Lo-Johansson

och Eyvind Johnson till »Sveriges två största arbetarförfattare«. Ola Holmgrens bok (*Ivar Lo-Johansson: Frihetens väg* (1998)) har också bidragit till att förklara drivkrafterna bakom Lo-Johanssons konsekventa lansering av sig själv som den ende levande arbetarförfattaren av betydelse. Det finns med all säkerhet fler myter om den svenska arbetarlitteraturen att avliva.

De försök som gjordes under 1970-talet att använda Habermas offentlighetsbegrepp för att analysera arbetarlitteraturen fick aldrig någon fortsättning. Det blev en återvändsgränd där politiska bedömningar – istället för vetenskapliga – kom att ta överhanden. Negts och Kluges diskussion av den proletära offentligheten, som kom att ersätta eller komplettera Habermas begrepp, kunde inte heller generera någon ny energi för att föra diskussionen framåt.

Det som skulle behövas är andra och nya grepp och perspektiv. Furulands avsnitt om Stig Sjödin inleder en diskussion om bildspråket i arbetarlitteraturen. Den skulle kunna föras vidare och frågan om traditionens bildspråk och dess eventuella särart utredas. Flera forskare, förutom Furuland, har lyft fram den tidiga arbetardiktens beroende av välkända förebilder. Men vad händer i mötet med modernismen? Här finns intressanta frågor som bör besvaras och som kan leda vidare till en fördjupad diskussion om arbetarlitteraturen och modernismen.

Magnus Nilssons bok är tänkt för litteraturvetenskapliga grundkurser vid universitet och högskolor. Den uppgiften kommer den alldeles säkert att kunna fylla, även om konkurrensen med Furulands och Svedjedals monumentala verk blir svår.

Det handlar alltså om en introduktion där det inledande kapitlet ägnas frågan om vad som är arbetarlitteratur. Nilsson lyckas på olika sätt att vrida och vända på Furulands klassiska definition, vilken han uppfattar som »ganska snäv« (s. 12). Istället för att själva snickra ihop den perfekta definitionen, resonerar Nilsson kring hur termen används. På så sätt kan han visa vilka problem som finns i terminologin.

Varje kapitel är försett med frågor att »fundera på«. De är i allmänhet mycket bra och klokt formulerade, även om en och annan invändning genast infinder sig. Vad är, exempelvis, poängen med att fundera över Göran Greiders konstiga slutsats (i *Arbetarklassens återkomst* (1998)) att filmer med proletära motiv skulle vara arbetarlitteratur? Räcker det inte med att filmer med arbetarmotiv är en del av något som kanske kan kallas arbetarkultur? Varför skulle filmer vara en del av en litterär tradition?

Magnus Nilsson gör i sin bok också ett försök till historieskrivning. Den är av givna skäl mycket mer kortfattad, men den står sig bra i jämförelse med Furulands mer heltäckande och övergripande framställning. Nilssons är mer fokuserad; han lyfter fram vissa intressanta fenomen och belyser dem mer i detalj. Det gör att hans bok inte kolliderar med Furulands. Istället kompletterar de varandra på ett ganska smärtfritt sätt. Läsaren kan ha stort utbyte av att jämföra de två och därmed få fler synpunkter på omstridda frågor.

På något ställe är Nilssons historieskrivning tveksam. Han påstår exempelvis att tidningen *Stormklockan* inte spelade »någon viktigare roll för vare sig arbetarlitteraturen eller det litterära livet över huvud« efter första världskriget (s. 57). Om det skulle vara så, måste vi helt bortse från den roll som tidningen spelade mot slutet av 1920-talet. Då blev *Stormklockan*, liksom *Brand* och *Folkets Dagblad Politiken* och dess bilaga *Lördagskvällen* (med Ingeborg Björklund som redaktör) ett slags plantskola för Fem unga och andra unga författare.

En fördel med Magnus Nilssons bok är att den försöker problematisera och ställa frågor till materialet. Han diskuterar bland annat frågor om arbetarlitteraturens förhållande till moderniteten och hur det kunde komma sig att arbetarlitteraturen blev etablerad – kanske till och med officiell i viss mening – just i Sverige.

En tråkig sak är alla små korrekturfel som dröjt sig kvar i texten. Här och var saknas ett »småord« som försvunnit i hanteringen. På

andra ställen stegrar sig sinnet för vad som är språkligt lämpligt. Dit hör definitivt inte innovationen »Vänsterarbetarrörelseoffentligheterna« (rubrik på s. 55). Den som letar efter tendenser som går i motsatt riktning till den omtalade sårskrivningen kan lämpligen ta detta som exempel. Det talspråkliga »våldigt mycket« (s. 120) hör också dit. Annat slarv som kan tyckas småaktigt att påpeka är sådant som att Karl Kilbom får sitt efternamn stavat Kihlbom, Fröding får heta Gustav i förnamn och Enel Melberg har försetts med efternamnet Malmberg.

Men sådant kan korrigeras i en kommande upplaga – och jag hoppas verkligen att intresset blir så stort att det kan bli tal om nya upplagor. Magnus Nilssons bok behövs nämligen som komplement till Furulands övergripande handbok.

Furulands bok är redan standardverket inom området, men fördelen med Nilssons bok är att den ställer många väsentliga frågor utan att ge några absoluta svar. På så sätt kan den bidra till en vitalisering av diskussionen om den svenska arbetarlitteraturen – och kanske också arbetarlitteraturen som historiskt fenomen över huvud. Här finns också en början till ett teoretiserande som känns friskt och lovande.

FD Per-Olof Mattsson. Prefekt vid Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, Stockholms universitet

»Äta eller ätas! Det är frågan!«

Lars Granild, *»Äta eller ätas! Det är frågan!«: Antropologi och poetik i August Strindbergs selvbiografiske roman En dåres försvarstal*

Odense: Syddansk universitetsforlag, 2006, 168 s.

Då människor i spridda länder världen över uppmanas att associera till Sverige lär Den Heliga Birgitta och Ingmar Bergman vara de två namn

som nämns först. Inte långt efter dessa storheter torde dock August Strindberg komma, på de flesta håll mest uppmärksammas som dramatiker. *Fadren*, *Fröken Julie* och *Fordringsägare* hör till de verk ur författarens banbrytande, naturalistiska 1880-talsproduktion som fortfarande spelas flitigt på scener av olika dignitet världen över, och i det tidiga 1900-talets subjektiva dramer som *Ett drömspel* och *Till Damaskus* vill 2000-talets teaterkunniga se sensationella föregripanden av den postmoderna dramatiken. Dessa omständigheter kombinerade med erinringar om Strindbergs trassliga privatliv, i perioder haltande mentala hälsa samt inte minst hans ökända kvinnohat, har gjort denne Stockholmsförfattare till en av de mest omskrivna och utforskade svenska författarna genom tiderna. Forskningen kring Strindbergs liv, dikt och person är i princip oöverblickbar, och en god del av denna utförs utanför Sveriges gräns, inte minst i USA. Även i de nordiska länderna har dock Strindbergforskningen förblivit ett vitt fält, och det är förmodligen här den mest livaktiga akademiska diskussionen kring den kontroversielle författaren förs.

Denna omständighet kan naturligtvis förmodas komma sig av den geografiska och kulturella närheten mellan Sverige och de övriga nordiska länderna, men har kanske även att göra med att den nordiska forskningen i högre grad än exempelvis den europeiska eller nordamerikanska uppmärksammar Strindbergs prosaverk. Alltsedan debutromanen *Röda rummet* (1879) har författaren fått status som språklig och tematisk förnyare i det nordiska litterära rummet. Detta har resulterat i ett otal forskningsprojekt där en rad olika, inte sällan vitt skilda aspekter av författarskapet har analyserats. Då Lars Granild, doktorand vid Aarhus universitet, nu utkommer med en monografi om ett av Strindbergs mest omdebatterade prosaverk, nämligen 'skandalromanen' *En dåres försvarstal* (1887-88), är det således ett bidrag till ett väl inarbetat och utforskat fält inom den nordiska Strindbergforskningen.

Redan i bokens inledande »Forord« blir det uppenbart att benämningen »monografi« på Granilds text är en sanning med modifikation. Visst är boken en monografi på så vis att det är *En dåres försvarstal* som är den konstanta utgångspunkten för analys; men, som Granild själv konstaterar, kommer detta huvudverk i Strindbergs prosaproduktion att göra tjänst som »en prisme, hvorigennem centrale temaer og strukturelle og sproklige mønstre i August Strindbergs omfangsrige forfatterskab ses« (s. 7). Förutom detta vittfamnande syfte ämnar Granild dessutom påvisa likheter och påverkan från sådana verk ur världslitteraturen som Goethes *Den unge Werthers lidanden* och den grekiska mytologin. Slutligen syftar Granild till att med stöd i dessa analyser formulera en antropologi och en poetik som skall äga giltighet för hela det strindbergska författarskapet.

När blev ordet »antropologi« ett vedertaget begrepp inom litteraturforskningen? Det varken motiveras eller diskuteras överhuvudtaget i Granilds framställning, vilket leder till att jag som läsare får lov att förlita mig till att han använder det i ordets allra enklaste betydelse: läran om människans natur. Med en sådan definition blir Granilds resonemang begripliga, men det framstår för mig som ett kryptiskt tillvägagångssätt att använda ett så inom andra områden väl inarbetat vetenskapligt begrepp i en litteraturvetenskaplig analys utan att överhuvudtaget motivera valet.

Med detta sagt kan vi konstatera att *En dåres försvarstal* naturligtvis är ett väl valt verk för en analys av Granilds slag; i denna mångfacetterade text koncentreras, etableras och förutskickas många av de tematiska, strukturella och formmässiga infallsvinklar som skall komma att framträda som några av författarens mest betydelsebärande signum. Min övergripande bedömning är även att Granild, med en fruktbar fenomenologisk-existentiell infallsvinkel samt belysande paralleller till andra stora författarskap och kanoniserade verk, lyckas väl med att se helheten i den enskilda delen. Det

bekymmersamma med Granilds bok ligger på ett annat plan och härrör från hans oproblematiserade utgångspunkter.

Granild hävdar i »Indledning« att hans läsning av *En dåres försvarstal* inte är tesstyrd, och att han, till skillnad från tidigare, mer ensidiga analyser av verket, syftar till att infånga denna »uregerlige« texts pluralitet och heterogenitet (s. 10). Hur lovvärt detta syfte än må vara, så motsägs det omedelbart av det faktum att Granild redan i bokens undertitel fastslår att *En dåres försvarstal* är en självbiografisk roman. Detta kan naturligtvis uppfattas som en tes om bokens genretillhörighet, och det intrycket förstärks ytterligare då Granild i polemik mot det resonemang Walter Baumgartner för i »Romanstrukturen in Strindbergs Autobiographie 'Plaidoyer d'un fou'«, argumenterar för romanens samtidiga status som självbiografi och roman (s. 14 ff). Trots att Granild senare i boken diskuterar *En dåres försvarstal* som en »genrebastard« (s. 23–25) är det för läsaren svårt att bortse från misstanken om att Granild redan har bestämt sig för att den 'egentligen' skall betecknas som en självbiografisk roman. En sådan oproblematiserad utgångspunkt negligerar de senaste decenniernas och inte minst den postmoderna litteraturforskningens skarpa ifrågasättande av litteraturens mimetiska förståelse och den inneboende betydelsen av ett litterärt verk.

Än allvarligare konsekvenser för Granilds förmåga att övertyga får fastsländet av romanens tematik. Denna definieras i bokens förord som att den »omhandler hans [Strindbergs] förste ægteskab og dets opløsning.« (s. 9) Även denna utsaga kan naturligtvis ses som en tes, och är dessutom en uppfattning som i sin tur bygger på utgångspunkten att *En dåres försvarstal* är en självbiografisk roman. Genom att på så sätt definiera såväl romanens genretillhörighet som dess huvudsakliga tematik utifrån författarens egna livserfarenheter etablerar Granild ett ensidigt och för analysen begränsande samband mellan författare och text

som inte tar någon hänsyn till vare sig läsarens kreativa roll i den skapande processen eller hur den 'författare' som framträder i texten är en litterär produkt. Att dessa utgångspunkter får konsekvenser för Granilds bearbetning av det stoff han har valt att arbeta med visar sig inte minst i det faktum att det i den förkortade och schematiserade forskningsöversikt Granild ger, inte ens nämns den viktiga roll romanen spelar inom lesbisk litteraturforskning, samt att Marias samkönade begär är ett av dess stora teman.

Jag har svårt att se hur de tydliga uppfattningar om bokens genretillhörighet och handling som Granild uppenbarligen bär med sig är förenliga med hans uttalade strävan att förbli öppen inför textens heterogenitet och pluralitet; att samla upp de »rester« tidigare forskare på grund av alltför ensidiga läsningar har lämnat efter sig (s. 10). I själva verket förefaller Granild själv, då han utgår från att romanen handlar om Strindbergs första äktenskap och således är en litterär bearbetning av ett självbiografiskt stoff, göra sig skyldig till just en sådan ensidighet som han tar avstånd från. Och eftersom Granilds metod är att låta delen stå för helheten får dessa utgångspunkter konsekvenser för hur han uppfattar Strindbergs författarskap som helhet. Det vore i själva verket omöjligt att utan dessa förutsättningar skriva, som Granild gör, att så i tiden och till sin karaktär skilda texter som *Han och hon*, *Fordringsägare*, *Bandet* och *Dödsdansen* »mere eller mindre bygger på Strindbergs äktenskabelige erfaringer« (s. 33).

Inte för att det skulle vara något fel på analysen där ett visst perspektiv renodlas – som Granild själv påpekar är dessa ett villkor för »mere tese- eller tematisk styrede läsningar, eller för analyser der ingår i værker med en overordnet vinkel«. (s. 10) Men betraktade på så vis framstår istället de olika analyserna som sinsemellan spretiga och osammanhängande, och det blir svårt att se ett entydigt samband mellan bokens inledande del och analysdelarna. Till detta kommer att monografins allmänna intryck dras ned av bristande korrekturläsning av de svenska

citaten samt det faktum (förmodligen inte Granilds fel) att bokens titel på framsida och rygg blivit en blandning av danska och svenska.

Detta är tråkiga omständigheter, då de riskerar att dölja det faktum att Granild är en skarpsynt läsare och en god analytiker och skribent. De jämförelser han gör mellan *En dåres försvarstal* och andra verk ur litteraturhistorien är belysande och högst relevanta, liksom läsningen av romanen utifrån Northrop Fryes »fictional modes«. Riktigt spännande blir det dock först då Granild läser Strindberg utifrån Hegel och Sartres subjektsteorier – även om den »perpektiverande exkurs« som avslutar boken med fördel hade kunnat förkortas och inkorporeras i Sartre-kapitlet. I dessa analyser, liksom i avsnittet som diskuterar *En dåres försvarstal* utifrån Bachtins dialogicitetsteori, torde den intresserade kunna vaska fram guldkorn. Det är synd att allt detta föregås av den spretiga inledningen, där nog vissa läsare riskerar att tröttna. Förmodligen hade de enskilda analyserna kommit bättre till sin rätt som artiklar än vad de gör i denna bok.

Fil. lic. Ann-Sofie Lönngren. Doktorand, Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala Universitet

Elin Wägner i 1920-talet

Birgitta Wistrand, *Elin Wägner i 1920-talet: Rörelseintellektuell och internationalist*

Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2006, 262 s. (diss. Uppsala)

Man kan utan att göra sig skyldig till alltför stora överdrifter påstå att det var 1970-talets kvinno- och miljörelser som återupptäckte Elin Wägner och som på olika sätt lät sig inspireras av hennes feminism liksom av hennes arbete för freden och miljön. Vid denna tid utkom också Ulla Isakssons och Erik Hjalmar Linders

tvåbandsbiografi *Elin Wägner* (1977/1980), som alltsedan dess utgjort en självklar utgångspunkt för all senare forskning om författarskapet och som också nyligen återutgivits, liksom den första doktorsavhandlingen, Karl Lindqvists *Individ grupp gemenskap. Studier i de unga tionalisternas litteratur* (1980). Det är dock först under det senaste dryga decenniet som wägnerforskningen på allvar tagit fart. Det inleddes med sociologen Margareta Lindholms avhandling *Elin Wägner och Alva Myrdal. En dialog om kvinnorna och samhället* (1992) och har följts av historikern Irene Anderssons *Kvinnor mot krig. Aktioner och nätverk för fred 1914–1940* (2001), av två litteraturvetenskapliga avhandlingar, Bibi Jonssons *I den värld vi drömmer om. Utopin i Elin Wägners trettioårsromaner* (2001) och Inger Larssons *Text och tolkning i svenska författarbiografier. Elin Wägners Selma Lagerlöf, Elisabeth Tykessons Atterbom och Fredrik Bööks Heidenstam* (2003) samt av idéhistorikern Katarina Leppäns avhandling *Rethinking Civilisation in a European Feminist Context. History, Nature, Women in Elin Wägner's Väckarklocka* (2005). Fler avhandlingar och annan forskning om Elin Wägner är dessutom under arbete.

Som redan framgår av titlarna ovan har forskningen hittills huvudsakligen haft en idéhistorisk och tematisk inriktning. Det gäller också Helena Forsås-Scotts olika studier även om hon som en av få forskare också anlagt ett narratologiskt perspektiv. Det idéhistoriska perspektivet etablerades redan i Isakssons och Linders biografi där det dominerar vid sidan av det psykologisk-biografiska. I denna finns också en koncentration på Elin Wägners idéutveckling under framför allt 1930- och 40-talen, en inriktning som den efterföljande forskningen i stort sett följt. Till denna idéhistorisk och idéanalytisk inriktade wägnerforskning fogas nu Birgitta Wistrands avhandling, *Elin Wägner i 1920-talet. Rörelseintellektuell och internationalist*, vilken har sitt fokus på ett tidigare inte så utforskat decennium i författarens ut-

veckling, något som redan det utgör en av handlingens förtjänster.

Det är ett händelserikt och betydelsefullt årtionde i Elin Wägners liv som här studeras: uppbrottet från äktenskapet med John Landquist, återknytandet av kontakten med barnomens Småland liksom med de religiösa frågeställningarna, resor i och reportage från ett krigsdrabbat Europa, arbetet i Fogelstadgruppen, med dess Kvinnliga Medborgarskola och inte minst med dess tidskrift *Tidevarvet* där Elin Wägner var en synnerligen flitig skribent och dessutom under flera år redaktör. Vid sidan av detta mycket omfattande kvinnopolitiska och journalistiska arbete var 1920-talet också det decennium då Elin Wägner utgav en rad skönlitterära verk och befäste sin position som en av den samtida svenska litteraturens mest framstående författare. Det är också ett mycket omfattande material som ligger till grund för Birgitta Wistrands arbete. Förutom fem romaner, två novellsamlingar och cirka 500 artiklar i *Tidevarvet*, som utgör undersökningens primärmaterial, finns såväl samtida tidnings- och tidskriftsartiklar som en rad 1920-talsromaner av kvinnliga författare med som jämförelsematerial. Man skulle kunna frukta att ett sådant stort material skulle tynga framställningen, men avhandlingen är tvärtom mycket väldisponerad och välskriven, därtill i stor utsträckning klar och tydlig i såväl analys som vad gäller resultat. Avhandlingen fyller väl akademiska krav på ett vetenskapligt arbete samtidigt som den är läsbar även för den enbart wägnerintresserade, något som är ytterligare en av dess kvaliteter.

Avhandlingens huvudsyfte är att kartlägga Elin Wägners betydelse för 1920-talets svenska idédebatt. Här undersöks dels »hur hon förde en dialog med sin samtid om hur samhället borde styras och hur kvinnorna kunde bli delaktiga i utvecklingen« (s. 14), dels »hur Elin Wägner i Sverige introducerar och förmedlar sina och andras idéer« (s. 15). Med ordet »internationalist«, som återfinns redan i avhandlingens undertitel, vill Birgitta Wistrand understryka att

Elin Wägner huvudsakligen hämtade inspiration ur internationell idédebatt och forskning. Ett lika viktigt begrepp i avhandlingen är »rörelseintellektuell«, som också det förekommer i undertiteln. Med begreppet, som närmast är hämtat från sociologin men som här utvidgats till att också omfatta en psykologisk dimension, vill avhandlingsförfattaren fördjupa förståelsen av Elin Wägners sätt att röra sig mellan olika organisationer och arbeta med hjälp av olika medel och medier. Inledningskapitlet avslutas med en diskussion av dessa två begrepp. I såväl äldre som senare kritik och forskning har det funnits en tendens att dikotomisera delar av Elin Wägners omfattande författarverksamhet liksom att studera vissa delar av författarskapet isolerade från andra delar. Birgitta Wistrand ambition går i motsatt riktning och med begreppet rörelseintellektuell kan hon på ett intressant sätt belysa Elin Wägners mycket pragmatiska rörlighet mellan olika organisatoriska nätverk och framställningsformer. Likt tidigare wägnersforskare som Margareta Lindholm och Bibi Jonsson betonar Birgitta Wistrand författarskapets dialogiska karaktär. Här pågår ett ständigt prövande och omprövande av idéer och hållningar, såväl inom som mellan författarskapets olika texter och genrer.

Avhandlingen består av tre analyskapitel som i tur och ordning beskriver »Elin Wägner i Fogelstadgruppen«, »I *Tidevarvet* 1923–1930« samt »Elin Wägners skönlitterära författarskap under 1920-talet«. Dessa föregås av ett introducerande kapitel, »1920-talet – framsteg eller backlash för kvinnorna?«, som ger vissa politiska, ekonomiska, idéhistoriska och litteraturhistoriska bakgrundsfakta och kontexter för de följande analyserna. Kapitel av denna typ ställer naturligtvis höga krav på urvalsförmåga och preciseringar eftersom risken att det på en gång blir för mycket och för litet är överhängande. Birgitta Wistrand lyckas i stort sett undvika detta genom att frilägga ett par aktuella konflikt- och debattområden som tematiseras i Elin Wägners skrivande under 1920-talet. Det

gäller inte minst den kluvna kvinnobilden och de motsägelsefulla krav som ställdes på kvinnorna. Bakgrundskapitlet avslutas med att Elin Wägner placeras in i 1920-talets litterära fält och att hennes förhållande till andra kvinnliga författare, särskilt Hagar Olsson, beskrivs. Här berörs en rad komplicerade litteraturhistoriska och litteraturpolitiska förhållanden, dock alltför kortfattat för att läsaren skall kunna dra några säkra slutsatser av framställningen.

Till skillnad från tidigare forskare, särskilt Lena Eskilsson, hävdar Birgitta Wistrand att det under hela 1920-talet fanns en nära koppling mellan Fogelstadgruppen och Frisinnade Kvinnors Riksförbund (FKR). Hon polemiserar även mot tendensen i tidigare forskning att se *Tidevarvet* och den Kvinnliga Medborgarskolan som nära sammankopplade. Enligt Birgitta Wistrand har man då förbisett att såväl förutsättningar som målsättning skiljde dem åt. Medan utbildningen på skolan främst var individorienterad i kristen liberal anda var tidskriften mer partipolitiskt präglad och inriktad på konkreta samhällsförändringar, något som övertygande visas.

Avhandlingens viktigaste kapitel är det i vilket Elin Wägners artiklar i *Tidevarvet* analyseras och där särskilt hennes idéutveckling uppmärksammas. Undersökningens stora material, drygt 500 artiklar av varierande längd och karaktär, har sorterats och analyserats efter vissa dominerande teman. Syftet är att visa hur Wägner »introducerar nya idéer i Sverige och med hjälp av dem försöker påverka den svenska läsekretsen i frågor som hon ansåg viktiga som kvinna, kärleken och kriget samt kontakten med det gudomliga« (s. 83). Innan detta material analyseras görs först en beskrivning av Wägners journalistiska stil liksom av de olika skribentroller hon ikläder sig i *Tidevarvet*, något som bland annat demonstreras i närläsningar av två kåserier.

Av de viktiga idéinflenser som tas upp är Rosa Mayreder och Mathilde Vaerting liksom Gandhi och kväkarna redan kända och behand-

lade av tidigare forskare. Här bidrar avhandlingen främst med preciseringar och fördjupningar. Birgitta Wistrand visar till exempel hur Elin Wägner redan på 1920-talet introducerar och går i dialog med Mayreders och Vaertings teorier. Det gäller bland annat frågan om vad som konstituerar kön och hur relationen mellan könen kan förändras liksom diskussionen om det moderna äktenskapet. Under denna tid fördjupas också Elin Wägners engagemang i fredsfrågan, vilket syns i en mängd artiklar och recensioner i *Tidevarvet*, och hon utvecklar en radikalpacifism inspirerad av kväkarna och av Gandhi. Särskilt den senares betydelse lyfts fram i avhandlingen, både Gandhis princip om icke-våld liksom Gandhi själv som politiskt och moraliskt föredöme. Birgitta Wistrand hävdar att hans betydelse för Elin Wägner var mer djupgående än vad som tidigare hävdats: »Hela hennes livshållning påverkades i och med studiet av hans verk och gärning« (s. 132). Han var också viktig som modell för en aktivt kämpande pacifism, en metod Elin Wägner själv sökte tillämpa. Även ur Gandhis civilisationskritik, som sökte lösningar utanför de etablerade systemen, hämtade hon inspiration liksom ur hans respekt för allt levande. Med Gandhi och kväkarna delade Elin Wägner tron »att livets mening är kärleken och att Gud bor i varje människa. Individerna hade därför förmåga att förändra både världen och sitt eget liv« (s. 146).

En av de frågor Elin Wägner diskuterade under 1920-talet rörde demokratins utveckling och kvinnornas möjligheter att nå verkligt inflytande över samhällsutvecklingen sedan rösträtten erövrats. I kapitlets avslutande avsnitt utreds hur hon på detta område tog avgörande intryck av den amerikanska statsvetaren Mary Parker Follett (1866–1933), särskilt hennes bok *The New State* (1918), och hennes teorier om en demokrati byggd underifrån utifrån ett individ- och grupperperspektiv. Här bidrar avhandlingen med ny och intressant kunskap om Elin Wägners idéutveckling.

Även analyserna av Elin Wägners skönlitteratur under 1920-talet »tar fasta på hennes roll som rörelseintellektuell och hur hon iscensätter sina idéer i en skönlitterär kontext med fokus på avhandlingens K-teman: kvinnan, kärleken och kriget« (s. 159). Detta kapitel har en mer översiktlig karaktär än det föregående och man saknar en metoddiskussion om skillnaden mellan att analysera artikelmaterial och skönlitterär text tematiskt. Här finns också ett påstående om att »Wägners 1920-talsromaner skulle kunna ses som konstnärliga tendensromaner« (s. 160) som inte motiveras närmare, viket är olyckligt med tanke på att det rör sig om romaner som i vissa avseenden skiljer sig ganska mycket från varandra, såväl genremässigt som estetiskt. Också här hade man önskat en lite mer utförlig diskussion.

Kapitlet i fråga inleds med en relativt utförlig redovisning och diskussion av tidigare tolkningar av tjugotalsromanerna, vars syfte »är att visa hur Wägners verk låter sig tolkas utifrån flera perspektiv och dessutom har ett syfte utöver det skönlitterära« (s. 159). De tolkningsperspektiv som redovisas, och som i tur och ordning går igenom, kallas »moraliska och andliga perspektiv, biografiska tolkningar, offer temat, feministiska analyser samt Wägners tjugotalsromaner i de litterära översiktsverken« (s. 161). Wistrand polemiserar dels mot alltför snäva biografiska tolkningar, dels mot den dominerande synen på offer temat hos Wägner. I stället för passivitet och resignation vill avhandlingsförfattaren se offret som en aktiv och medvetet vald handling i Gandhis fotspår. Det är en tolkning som det går att finna stöd för i Wägners romaner där offrets möjligheter tematiseras. Avsnittet om receptionen innehåller flera pregnant a iakttagelser men spänner över alltför många kritiker, forskare och tolknings-traditioner för att några mer bestämda slutsatser skall kunna dras.

Wistrands egen tolkning av tjugotalsromanerna sker i två separata avsnitt, »En ny kvinnlighet« och »För fred i världen«. Hon väljer att

se dem som kvinnliga utvecklingsromaner med vissa utopiska inslag – visionär feminism är en term som övertygande appliceras på dem – med den medelålders kvinnan i centrum. Detta är ett intressant och produktivt perspektiv som tyvärr inte fullföljs helt. I stället hoppar framställningen alltför ofta mellan olika skönlitterära texter och artikel- och kåseritexter i jakt på olika samband på ett sätt som ger ett något splittrat intryck och gör det svårt för läsaren att se vad som är primärt och mer sekundärt i de olika texterna. Här hade man önskat en större koncentration på färre teman och mer genomförda textanalyser. Den metod som med framgång användes på tidskriftsmaterialet i det föregående kapitlet fungerar inte lika bra då den överförs till de skönlitterära texterna. En olycklig konsekvens är att den öppenhet och dialogicitet som särskilt utmärker en rad av Wägners skönlitterära texter, och som avhandlingsförfattaren på andra ställen lyfter fram som centrala i författarskapet, här kommer i skymundan. Det gör att det avslutande analyskapitlet framstår som det enda något svaga i boken, vilket är synd i en annars intressant och välskrivna avhandling som lämnar ett viktigt bidrag till förståelsen av Elin Wägners idéutveckling under 1920-talet.

FD Peter Forsgren. Universitetslektor, TKS, Blekinge Tekniska Högskola

Terrängbeskrivning

Johanna Lundström,
Terrängbeskrivning: P. O. Sundman, moderniteten och medmänniskan
Lund: Ellerströms förlag, 2006, 290 s.
(diss. Göteborg)

Johanna Lundström har gjort ett gott val när hon kallar sin avhandling om »P. O. Sundman, moderniteten och medmänniskan« för *Terrängbeskrivning*. I sin undersökning av några centrala verk i det sundmanska författarskapet återkommer hon gång på gång till spatiala

metaforer; avhandlingen analyserar inte bara Sundmans gestaltning av människors positioner i ett fysiskt landskap utan också deras inbördes relationer i ett moraliskt rum.

I inledningskapitlet beskrivs redan etablerade uppfattningar om P. O. Sundmans författarskap, föreställningar som Sundman själv aktivt bidrog till att skapa i olika programförklaringar. Gång på gång hävdade han i artiklar och intervjuer ett slags ovetbarhetsprincip. Vi kan inte ha någon ingående kunskap om andra människors tankar och känslor, och av en sådan kunskaps-teoretisk skepticism drog han vissa estetiska slutsatser. Berättaren bör förhålla sig objektiv och ovetande till sitt föremål, med nutida narratologisk terminologi: det berättade bör vara externt fokaliserat. Men ovetbarhetsprincipen får också konsekvenser av etisk art. Lundström citerar Sundmans egna ord om hur vår bristande kunskap måste kompenseras »med tolerans, vidsyn och ’förståelse’« (s. 17).

I det tidiga 60-talets reception uppfattades den sundmanska estetiken, åtminstone i teorin, som motsatsen till periodens pragmatiska, läsartillvända hållning. Johanna Lundström väljer emellertid att läsa Sundman som en visserligen egenartad men ändå tidstypisk röst i det svenska 60-talet. I hennes framställning ägnas författarskapets retoriska dimension och spänningen mellan berättelsernas mimetiska nivå och deras tilltal ett större utrymme än vad som har varit fallet i tidigare forskning. Hon vill också studera två tidigare förbisedda sidor i Sundmans författarskap. Förutom en narratologisk analys utifrån huvudsakligen Gérard Genettes begreppsapparat vill hon dels lyfta fram författarskapets etiska dimensioner, dels dess modernitetskritik som hon i anslutning till Tönnies begreppspar *Gemeinschaft–Gesellschaft* analyserar med utgångspunkt i Max Webers analys av moderniteten.

Söka–finna är ett återkommande motiv i Sundmans författarskap. De texter som Lundström läser och tolkar ger redan på titelnivå anvisningar i en sådan riktning: *Sökarna, Jä-*

garna, *Undersökningen, Expeditionen*. Lundström vill emellertid fördjupa sökandemotivets kunskapsteoretiska implikationer och förskjuta dess innebörder mot en etisk sfär, eller med hennes egen kursiverade rubrik: från ovetbarhet till en det »skällösa givandet och mottagandets problematik« (s. 94). Inspiration till en sådan etisk läsning finner hon i frekventa »undertexter« (det i sammanhanget inte helt lyckade uttrycket är Michael Riffaterres), i återkommande deiktiska fraser av typen »här är jag, här är vi, och här är ni, du och han«, fraser som Lundström inte bara vill läsa som enkla konstateranden om en belägenhet i ett fysiskt rum utan som uttryck för en etisk, medmänsklig hållning. I sin analys av dessa återkommande »undertexter«, liksom av hela den etiska »omsorgstematiken« i författarskapet, återoppar Lundström filosofen Emmanuel Levinas.

Johanna Lundströms avhandling är en ovanligt välskriven studie. Hon behärskar de narratologiska analysinstrumenten så väl att hon med hjälp av dem – på njutbar prosa dessutom – lyckas frilägga inte bara en tilltalsdimension i Sundmans berättarteknik utan också utvidga och fördjupa tidigare kunskapsteoretiska läsararter genom sina nya och relevanta frågeställningar: den etiska tematiken och det modernitetskritiska tankemönstret i författarskapet. Jag känner mig således övertygad av huvuddragen i Lundströms framställning, och jag menar att hennes bok i framtiden måste ses som en given repli- och utgångspunkt för vidare forskning i Sundmans spännande och motsägelsefulla textvärld. I ett avseende, Lundströms tolkning av de återkommande deiktiska frasernas roll vad gäller författarskapets etiska dimension, skulle jag emellertid vilja föreslå en alternativ läsart.

I kapitlet »Att söka. Om en sundmansk grundform« analyserar Lundström novellen »Sökaren«, som handlar om hur kraftverksmaskinisten Olsson får i uppdrag att leta efter sin alkoholiserade medbroder Nils Johansson. När de väl träffas säger den berusade Johansson:

»Här är jag«, varefter han faller ihop på golvet och somnar. Scenen slutar med att sökaren Olsson bär sin berusade vän till en bänk och breder en filt över honom. Lundström beskriver den omsorg som gestaltas i denna scen och ser den som ett första exempel på den kravlösa gemenskap, den »skällöshet«, som hon sedan finner exempel på i hela författarskapet.

Lundström fäster sig i sin analys av det etiska skiktet i Sundmans författarskap särskilt vid den verbala deiktiska gesten: »Här är jag«, och ger i resten av samma kapitel en mängd exempel på liknande deiktiska fraser (s. 98 ff): »Här sitter jag«, »Men här är ni, du och han«, »Men här är vi«, »Här är jag, sade han, och därborta är han«. Intressant men problematiskt nog, vill Lundström knyta dessa deiktiska fraser till vad hon kallar Levinas »närhetsetik«, men hon har uppenbarligen inte klart för sig att Levinas själv använder just frasen »me voici« gång på gång i sitt filosofiska oeuvre. I not 108 på sidan 247, som följer efter hennes exempel på deiktiska fraser hänvisar hon nämligen inte till Levinas utan till Erich Auerbachs analys av Genesis 22 i *Mimesis*. Notan är förbryllande. Auerbach beskriver Guds fråga »Var är du?« som ett rop från en dold, icke lokaliserbar punkt i ett moraliskt rum, medan Lundström i brödtexten alltså associerar till Levinas »närhetsetik«. Så hur ska vi förstå Lundströms associationer och försök till förankringar av den eventuellt etiska dimensionen i den deiktiska gesten hos Sundman?

Redan i inledningskapitlet försöker Lundström reda ut innebörden i deiktiska uttryck med hänvisning till Wittgenstein och Russell. Hon skriver inte fram Russells distinktion mellan kunskap genom beskrivning och kunskap genom bekantskap, men jag tror att det är den skillnaden hon är ute efter på sidan 31. Från denna kunskapsteoretiska skiss glider sedan framställningen över i en kortfattad anknytning mellan Sundmans »visuella paradigm« och Emmanuel Levinas »etiska blick« och ansiktsmetaforik. Med hänsyn till att Lundström

även i inledningskapitlet utgår från frasen »här är jag« hos Sundman hade man väntat sig en hänvisning till Levinas användning av samma fras i flera av sina verk, men så sker inte.

Johanna Lundström åberopar också Lars Ahlin på flera ställen i sin studie, utförligast på sidorna 169 ff. I hans locustänkande finner hon i anslutning till Ulf Linde en parallell till Sundmans deiktiska fras. Som exempel väljer hon, som flera andra har gjort före henne, en scen i *Kanelbiten*. Ahlinexemplet mynnar ut i en relationsanalys som inbegriper »jämlighet«, »delaktighet«, upplevelsen av att bli »sedd« (s. 172).

Lundström associerar till och hänvisar till Lars Ahlin och Emmanuel Levinas som om de skulle vara två sinsemellan förenliga tänkare. Hon tolkar också den deiktiska frasen i en kontext som konnoterar jämlighet, omsorg, delaktighet, gemenskap. Slutligen knyter hon samman frasen med ett agapistiskt mönster, ett gåvoperspektiv, en nåd utan förtjänst, ett *skällöst* (ett nyckelbegrepp i hennes framställning) givande. I varken bibeln, hos Ahlin eller hos Levinas är emellertid frasen »här är jag« förknippad med nåd, omotiverad, »skällös« gåva, utan tvärtom med krav. Den är svaret på ett anrop, en kallelse: »Var är du?« Och en kallelse är i lutherska termer – och nu befinner vi oss också på ahlinsk mark – något helt annat än en skällös gåva. Den är lag. Luthers *vocatio* är ett kors som vi är satta under »*coram hominibus*«, inför nästan. »*Coram deo*«, inför Gud, betyder den intet. Nåden, agape, guds kärlek som strömmar ner till oss är helt omotiverad, den är gratis och är inte beroende av hur vi svarar på nästans anrop. Svaret »här är jag« är alltså en disponibilitetsförklaring, orsakat av ett anrop från nästan, det är inte »skällöst«: någon ropade ju! Detta förhållande mellan anrop och ansvar är min första invändning mot Lundströms analys av och hänvisningar till såväl Ahlin som Levinas.

Min andra invändning baseras på en avgörande skillnad mellan Ahlin och Levinas vad gäller svararens »fullmyndighet«, hennes fri-

het att svara på anropet. Hos Levinas betyder »*me voici*« att svararen är fullständigt underkastad anroparen, bokstavligen ett sub-jectum, en underkastad satt i ackusativum, den anklagades position som Levinas uttrycker det när han leker med etymologierna: vi är tagna som gisslan med ansvar till och med för den andres ansvar. Hos Ahlin är relationen symmetrisk: vi är varandras nästa, med ett ömsesidigt ansvar att göra oss träffbara för varandras rop.

Vad betyder då alla de deiktiska fraserna hos Sundman? De är, som jag förstår dem, inte svar på någon nästas rop. De exempel som jag redan har citerat från Johanna Lundströms text tyder på en annan sorts logik. De har kanske inte så mycket med etik att göra över huvud taget? Jag kan inte se annat än att anknytningarna till Levinas i en Sundmankontext både leder till en felläsning av Sundman och en trivialisering och domesticering av Levinas.

I sin lic. avhandling »Per Olof Sundmans expeditioner« (otryckt, Lund 1970), en text som Lundström tyvärr inte har tagit del av, visar Åke Erlandsson hur Sundman från allra första början utformade sina texter från närmast eideitiska förutsättningar. Erlandsson skildrar Sundmans möte med litteraturen som ett möte med bilder och visar med siffror och statistik i hur stor utsträckning Sundman i text efter text presenterar regelrätta ekfraser med utgångspunkt i ett dokumentärt bildmaterial (Erlandsson, *passim*, s. 136 ff). En förklaring till den upprepade användningen av deiktiska fraser i Sundmans texter skulle kanske kunna sökas i denna eideitiska utgångspunkt under skrivprocessen: de fungerar som ett slags *pekt*texter där positioner och relationer är viktiga eftersom författaren vill återge en faktisk bildförlaga. Kanske kan de deiktiska fraserna således ses som ett följdiriktigt uttryck för ett kunskapsteoretiskt projekt snarare än ett etiskt: ett sökande efter en utpekbar verklighet bortom språket, bortom ovetbarheten. Kanske fungerar de deiktiska fraserna som små rastplatser, där sökaren i både den fysiska, den moraliska och den språkliga ter-

rängen plötsligt och tillfälligt kan upphöra med sökandet i ett slags epifanisk känsla av »fotfäste« i ett »här« och ett »där«, i en erfarenhet som likt Russells kunskap genom bekantskap talar om var i terrängen han och övriga karakterer befinner sig: här sitter vi, här är jag och där är du, här är vi hemma? Om vi anammar en sådan läsning av Sundmans »undertexter« så hamnar vi dessvärre i den raka motsatsen till Levinas tänkande. Hos Levinas betyder »här är jag« nämligen en disponibilitet till uppbrott (han ställer Abrahams resa ut och bort, mot det främmande, i kontrast till Odysseus resa hem, till Ithaca).

Min alternativa läsning kan verka skilja sig diametralt från Johanna Lundströms, men själv vill jag se den endast som en tyngdpunktsförskjutning. För visst kan väl upplevelsen av ett plötsligt fotfäste i en svår terräng, oavsett om denna terräng tolkas geografiskt, existentiellt eller politiskt, ses som en »skällös« gåva, en ren nåd?

*Docent Anders Tyrberg, Universitetslektor,
Karlstads universitet*

The Nothing That Is

Daniel Andersson,
*The Nothing That Is: The Structure
of Consciousness in the Poetry
of Wallace Stevens*

*Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga insti-
tutionen vid Uppsala universitet, 2006, 241 s.
(diss. Uppsala)*

Att svenska litteraturvetenskapliga avhandlingar skrivs på engelska hör inte till vanligheterna. I de debatter som förts om humanioras framtid under de senaste åren har dock kraven på ökad internationalisering varit tydliga och fört med sig tankar om att engelskan ska få större betydelse även inom denna del av akademien. Daniel Anderssons avhandling *The Nothing That Is. The Structure of Consciousness in the Po-*

etry of Wallace Stevens är ur denna synvinkel naturligtvis glädjande. Svensk litteraturvetenskap bör självklart delta i den internationella forskningsdiskussionen kring de allra mest centrala författarskapen. Och här är Anderssons studie ett utmärkt exempel att följa.

När det gäller oron för att den språkliga uttrycksfullheten skulle bli mindre om vetenskapliga texter författades på engelska, kan jag inte se att Anderssons text ger något stöd för den – vilket dock inte innebär att oron i stort skulle vara onödig. Det kan naturligtvis vara så att studiet av de mest intrikata sätten att skapa mening kräver en språklig nyanseringsförmåga som det är få förunnat att uppnå på något annat språk än det egna. Detta är dock, som sagt, ingen invändning mot den här behandlade avhandlingen.

Jag vill börja med att understryka att studien på många sätt är exemplarisk i sin klarhet och i sina känsliga läsningar av ett författarskap vars innersta drivkraft, att skaka av sig det vanliga språkets alla förfalskningar av Varat, ställer stora krav på även forskarens formuleringsförmåga. I de inte alltid lättframkomliga gränstrakterna mellan estetik, filosofi och mystik där Stevens håller till banar sig Andersson väg med en stringens som vittnar om verklig förtrogenhet med området.

Det är ett särskilt och skarpt avgränsat *tematiskt mönster* som Andersson undersöker och även låter bestämma avhandlingens själva disposition. Efter den inledande föredömligt fylliga forsknings- och teoripresentationen följer tre kapitel vars rubriker benämner mönstrets tre delar: »Destructive Creation: The Descent«, »The Point of Inversion: A Thematic Nothingness« och »Created from Nothingness: The Ascent«. Andersson menar själv att detta kanske är det allra mest centrala tematiska mönstret i Stevens poesi (s. 51), och det är svårt att inte hålla med. Det kan dock vara värt att understryka dess vikt inte bara för Stevens utan för hela den romantiska-modernistiska traditionen, och i förlängningen dess rötter i både mystik och återfödelsemytologi.

Det är således ett inte enbart centralt utan i högsta grad meningsfyllt mönster Andersson beskriver. Det är i inversionens rörelse från destruktion till pånyttfödelse som kärnan i Stevens estetik finns, vilket mycket övertygande visas i avhandlingen. Vad innebär då de olika faserna i denna rörelse mer i detalj?

Descensionen (nedåstigandet) är hos Stevens en renande rörelse av negation, reduktion och destruktion, vilken som yttersta mål har »a point of nothingness where the inversion takes place and the ascent begins«, enligt Andersson (s. 63). Det handlar om att människans vanliga »common sense«-föreställningar om världen måste rivas ned för att poesins »imagination« ska kunna börja sin transformativa mission. Andersson är dock noga med att markera att Stevens inte är en mystiker, att hans Intet icke är liktydigt med mystikens död, utan handlar om en introspektiv kritik och eliminering av sinnesintryck och gamla föreställningar om jaget (s. 70). Stevens strävan bör därför, menar han, hellre ses i analogi med fenomenologins och existentialismens vilja att nå den konkreta erfarenheten: »the world as devoid of meaning *a priori*« (s. 74).

Själva inversionen är i sin intighet, sin form av alstrande cesur, betydligt svårare att fånga i sin rörelse än negationens kritiska arbete. Anderssons läsningar av individuella dikter lyfter dock på ett elegant sätt fram några av de textliga strategier Stevens använder för att gestalta inversionen. Från kartläggningen av bildspråkets »oscillation back and forth between the reductive descent and the expanding ascent« (s. 144) i »The Auroras of Autumn« till avtäckandet av de metapoetiska reflektionerna om hur alla »lesser poems« sägs utgöra fragment av »the central poem of Being« i dikten »A Primitive like an Orb« (s. 152), ges en sammansatt beskrivning av inversionens centrala roll i Stevens estetik. Allra tydligast sammanfattas dock Anderssons analys av Stevens Intet när han knyter an till Heidegger och menar att descensionens slutpunkt bör ses som en väg mot språkets ur-

sprung, en öppning mot Varat innan betydelseerna börjat täcka det, kort sagt: Intet (s. 154 f.).

Ascensionen (uppåstigandet), slutligen, handlar om transcendens, inte i religiös utan i estetisk bemärkelse (s. 165). Andersson inleder med att knyta denna möjlighet till Sartres existentialism och »the ability of consciousness to imaginatively transcend the givenness of the situation«, snarare än till romantikens ascensionsaspirationer (s. 165). Men han undviker inte på något sätt att se de starka banden till både Shelley och Keats. Det handlar, enligt honom, om en tro på poesins och det mänskliga medvetandets förmåga att »originate«, skapa sig ur sig själv (s. 211).

Vad som blir tydligt genom denna sammanfattning är hur nära Anderssons bild av Stevens estetik står den estetiserande tanketraditionen från romantiken till högmodernismen. Hans beskrivning är inte heller till någon större del problematiserande i förhållande till den traditionen eller till det utforskade tankemönstret. De teoretiska utgångspunkter som Andersson väljer, fenomenologin och den tematiska kritiken, har så starka beröringspunkter med den romantiskt-modernistiska traditionen att de, när de som här filtreras till »thematic close readings« (s. 55) till stora delar kommer att sammanfalla med bilden av Stevens egen estetik. Här finns möjligen en förklaring till studiens skärpa i iakttagelserna, men också till dess största problem. Både fenomenologin och den tematiska kritiken passas i avhandlingen in i en diktsyn som implicit genomsyrar den och som ligger nära amerikansk estetiserande högmodernism och nykritik, och därmed begränsas i viss mån perspektiven.

När Andersson i inledningen pekar på affiniteten mellan fenomenologins epoché och Stevens modernistiska strävan efter att bryta sig ur begränsande föreställningar (s. 62), eller när han som ett ledmotiv mejslar ut fenomenologins och Stevens gemensamma position av distinkt svävande mellan solipsistisk relativism och objektivitet, eller deras vägran att enkelt åtskilja essens och framträdande (s. 65, 72, 88, 103,

107, 110, 198), då är de teoretiska perspektiven i högsta grad produktiva. Men det sammanhang han då lyfter fram pekar också på möjligheten av en bredare kontextualisering, som skulle ha kunnat öka förståelsen av den högmodernistiska viljan till transcendens i än högre grad. För det rör sig inte enbart om analogier utan om ett vidare diskursivt sammanhang som kunde sätta insikterna om inversionens funktion hos Stevens i relief. Tyvärr sker dock inte någon ytterligare fördjupning i de kontextuella sammanhang som förenar Stevens och fenomenologin. I närläsningens anda vill Andersson endast se likheterna som illustrativa (s. 55).

För att få fram det särskilda i Stevens version av inversionstanken krävs således att den ställs i relation till dess funktion hos andra författare och tänkare. Den genomgående kopplingen till fenomenologin fungerar som sagt på det sättet. Men Andersson stannar alltför ofta vid att notera likheterna utan att riktigt utveckla skillnaderna. Jag tror, som sagt, att en viktig förklaring till detta är att hans teoretiska utgångspunkter inte i tillräckligt hög grad problematiserar och kontextualiserar Stevens esteticism. De senaste decenniernas litteraturvetenskap har i hög grad präglats av att modernismen lästs på nytt och att dess så länge dominerande estetik har ifrågasatts och dekonstruerats. Vi befinner oss i en period som förstår både moderniteten och modernismen på nytt. Här i Sverige har Peter Luthersson ifrågasatt högmodernismens självbild och historieskrivning, och feminister som Birgitta Holm har lyft fram kvinnors sätt att använda och omforma centrala tankefigurer inom dessa diskurser. Även inom Stevensforskningen finns representanter för dessa strömningar, vilket Andersson visserligen visar i sin forskningsöversikt, men inte låter få någon större betydelse i själva avhandlingen. Frågan är då om det är möjligt att idag skriva en avhandling som inte berör detta utan att någonting väsentligt går förlorat, även om den handlar om något som tycks vara så begränsat som ett tematiskt mönster. Låt mig ta några exempel.

På ett övergripande plan kan man peka på att den inversionens figur som vi möter hos Stevens inte är helt oskyldig. Tanken på pånyttfödelsens möjlighet genom destruktionens renande kraft låg exempelvis bakom många intellektuellas välkomnande av det första världskriget, liksom bakom Alfred Rosenbergs nazistiska ideologi. Med detta vill jag emellertid inte anklaga Stevens genom »guilt by association«, utan peka på möjligheten att *närläsningen* skulle kunna vinna i skärpa genom att konfronteras med ett vidare kontextuellt sammanhang; det särskilda hos Stevens estetiska inversionsfigur skulle då kunna framträda tydligare. Inte minst infinner sig en undran om inte mer kunde sägas i exempelvis avsnittet »To Become God«.

Men kontextualiseringen behöver inte vara så vid och vag. Det finns punkter där kopplingen är mer direkt. När Andersson kommer in på de teoretiska skillnader som finns inom Stevens-forskningen stannar han på en detaljnivå som skymmer sikten för de mer betydelsefulla skillnaderna. När det gäller frågan om ascensionens betydelse hos Stevens så skjuts en »postmodern« förståelse av den helt enkelt åt sidan med konstaterandet att den här undersökningen håller Stevens som en poet »who never loses sight of an extra-literary reality«. Bortsett från att det är en förenkling att beskriva exempelvis den dekonstruktiva kritiken som förnekande en extra-litterär verklighet, så förlorar själva läsningen på att inte i grunden konfrontera dessa andra sätt att förstå modernismen. En argumentation för att Stevens författarskap bör förstås i enlighet med »den estetiska ideologins« premisser måste, menar jag, på något sätt förhålla sig till den kritik och kontextualisering av esteticismen som i form av de senaste decenniernas litteraturvetenskap ligger mellan oss och Stevens författarskap.

Rent underligt blir det när Paul de Mans antiestetiska läsning av Hölderlins »Brod und Wein« får understödja möjligheten att poesin kan »originat« (s. 83 f.) i meningen estetiskt överskrida negationen i en självständig ska-

pelseakt – vilket är den bild av ascensionen som avhandlingen slutar med – när de Mans användning av ordet »originate« i själva verket syftar på ordens icke-transcenderande förmåga till performativitet (*The Rhetoric of Romanticism*, s. 16). Paul de Man var en av dem som inledde kritiken och kontextualiseringen av »den estetiska ideologin«, och i referensen till honom skulle en klagörande diskussion ha kunnat utvecklas.

Andersson har helt rätt i att fenomenologin och den tematiska kritiken utgör värdefulla instrument för att förstå Stevens estetik. Men när det gäller användningen av dessa är det enbart det som får plats inom en esteticerande när läsning som kommer till användning. Några avtryck av René Girards breda kontextualiseringar eller Starobinskis sätt att öppna betydelserna hos vissa bilder och teman ut mot vidare idésammanhang märks inte, även om de nämns i avhandlingen. Det finns alltså även inom Anderssons egna teoretiska utgångspunkter möj-

ligheter att vidga perspektiven som inte utnyttjas. Den högmodernistiska esteticismen må eventuellt vara Stevens egen ståndpunkt, men det är inte säkert att man som forskare förstår den bäst genom att dela den eller undvika att problematisera den.

Sammanfattningsvis vill jag dock åter understryka avhandlingens företräden. Begränsningen ger skärpa. Den sammanhållna bilden av ett centralt tematiskt sammanhang får dessutom skarpa konturer genom den föredömligt tecknade bakgrunden av tidigare Stevens-forskning. Men insikternas skärpa har som alltid ett pris i form av det som inte ses. I det här fallet menar jag att man inte helt kan bortse från det priset. Frågan jag vill ställa är om vi fortfarande kan läsa modernisterna helt på deras egna villkor? Att Anderssons avhandling tvingar till sådana grundläggande frågor visar emellertid också på dess styrka.

*FD Anders Johansson. Universitetslektor,
Mittuniversitetet, Härnösand*

Skribentinformation

Vi välkomnar alla texter av litteraturvetenskapligt intresse. Artiklar får vara högst 50 000 tecken (inklusive blanksteg och slutnoter). Artiklar till debattavdelningen kan vara markant kortare. Texten ska vara så ren som möjligt (inga onödiga indrag). Noter utformas så att en separat litteraturförteckning inte behövs, och numreras i löpande följd som slutnoter. Citat på andra språk än svenska och engelska bör översättas. Utförliga instruktioner finns på tidskriftens hemsida (<http://tfl.lit.gu.se>).

Texter skickas som bifogade dokument via e-post till tidskriftens adress: tfl@lit.gu.se. Filformatet bör vara ».doc« eller ».rtf«. Eventuella bilder, tabeller eller figurer bifogas på separat blad och i digital form (bildupplösning 300 dpi). Till artikeln fogas också en kort beskrivning av dig själv, med titel, ämnesområde, institutionstillhörighet, pågående forskning och eventuellt andra relevanta uppgifter.

Prenumerationer & lösnummer

Ett år (fyra nummer): studerande 150 kr; privatpersoner 200 kr; institutioner 280 kr.

Enkelnummer 75 kr, dubbelnummer 125 kr. Nummer ur äldre årgångar (1999 och tidigare) 25 respektive 40 kr.

Prenumerationer och lösnummer kan beställas från redaktionen via brev, telefon eller e-post (prenumeration.tfl@lit.gu.se). Plusgiro 63 90 65-2.



»Litteraturens politik är inte författarnas politik. Den handlar inte om deras personliga engagemang i sin tids politiska eller sociala kamper. Den handlar inte heller om hur de i sina böcker återger sociala strukturer, politiska rörelser eller olika identiteter. Uttrycket 'litteraturens politik' implicerar att litteraturen är politisk såsom litteratur. Det förutsätter att man inte behöver fråga sig om författare bör vara politiska eller om de bör ägna sig åt sin konst i dess renhet, utan att denna renhet själv har med politik att göra. Det förutsätter att det finns en väsentlig koppling mellan politiken som en särskild form för kollektiv praktik och litteraturen som skrivkonstens definitiva form.«

Jacques Rancière