

Mellan tillhörighet och exil



Mellan tillhörighet och exil

Hans Ruin-essätävlingen 2016

REDAKTÖRER Petra Adlercreutz & Annika Rönnblad

LAYOUT OCH PÄRM Lena Malm

PÄRMFOTO Lena Malm

TRYCK Unigrafia, 2016

TRYCKORT Helsingfors

ISBN 978-951-9211-00-8

Innehåll

Förord

Det fria försökets betydelse – om essän som kunskapsform | *Ralf Andtbacka* 5

En Noak på stormiga hav – Hans Ruin och fascismens mystik | *Hans Ruin d.y.* 9

Presentation av vinnare och prismotiveringar 17

Essäerna 23

De små minnenas mästare och mitt hjärtas förlorade slag | *Petter Lindblad Ehnborg* 25

Eftermälet av en värld | *Jenny Ingridsson* 37

Färdkost mot evigheten – en essä | *Maria Danielsson* 49

Det ondas sken | *Joel Backström* 57

När tystnaden blir gestalt
– Om Gunnar Björling och det icke sagda | *Martin Högstrand* 69

Det mörka rummet | *Jan Nås* 85

Speglingar över samtidighet, nakenhet och klädnad | *Elisabet Yanagisawa* 97

Presentation av vinnarna 108

Det fria försökets betydelse

— om essän som kunskapsform

Ralf Andtbacka

Ärade pristagare, bästa publik och arrangörer!

I egenskap av ordförande i juryn för Hans Ruin-essätävlingen 2016, den sjätte i ordningen, har jag, tillsammans med mina kolleger, haft förmånen att fördjupa mig i ett rekordstort antal bidrag, inte mindre än 246 stycken. Den goda tillströmningen visar dels att intresset för denna anrika tvärlitterära genre lever och mår väl, och dels att tävlingen har etablerat sig och funnit stor spridning.

När man reflekterar kring essäns väsen brukar det höra till att nämna Michel de Montaigne, ofta ansedd som genrens fader, och det faktum att det franska ordet *essai* betyder ”försök”. Den implicita reservationen i begreppet är frigörande. Essän gör sällan anspråk på att vara uttömmande, utan kan snarare ses som ett initierat och personligt nedslag i en ämneskrets. Jag nämnde redan adjektivet tvärlitterär: essän undandrar sig enkel inordning i dikotomin skönlitteratur och facklitteratur. Om fackkunskap saknas upplever man fort att essän saknar substans, men man förväntar sig samtidigt att texten är någonting mer än uppgiftsredovisning och prov på tankens stringens. Den ska uppvisa stilkänsla och ha det där svårdefinierbara ”något” som brukar betecknas som ”personlighet”. En lärd, intressant och angelägen artikel är inte nödvändigtvis en fullödig essä.

Vad är essäns syfte? Blir vi bättre människor av att skriva och läsa essäer? Kanske, det vill vi gärna hoppas, men det är svårt att leda ett sådant påstående i bevis. Går det att peka på någon entydig samhällsnytta? Har verksamheten en positiv effekt på ekonomin? Det

har den väl, i varje fall för pristagarna i årets tävling ... Skämt åsido, för det mesta när vi talar om konst, kultur och humanistiska ämnen är det svårt att hävda sig med materiella och kvantitativa argument. Essän representerar ett personligt kunskapssökande som inbegriper engagemang och lidelse; den är nära förbunden med en humanistisk bildnings-tradition. Essäisten prövar och utforskar inte bara det föregivna ämnet utan också det egna jaget, de egna tankemönstren och föreställningarna. Essästiken ger oss levande-görande perspektiv på såväl subjektet som dess sammanhang, som är en föränderlig och oavslutad värld.

En väsentlig del av essäerna i årets omgång fungerar som kritiska samtidskommentarer; det kan handla om vår tids närsynhet och tvivelaktiga prioriteringar, om det växande kravet på effektivitet och strömlinjeformning, men också om migration, kulturkonflikter och hårt prövade samhällsstrukturer och värdeparadigm. Och det finns förstås flera texter som kretsar kring existentiella ämnen, kring de frågor om tid, identitet och tillhörighet som äger ständig aktualitet. Ibland är avstampet ett konstnärskap eller författarskap, eller ett medium i genomgripande förvandling, såsom filmen. Ämnesvariationen är stor.

För oss i juryn har läsningen varit en lärdomsresa. Vi har imponerats av den omfattande kunskap vi har fått ta del av, men också av den höga kvaliteten hos glädjande många bidrag. Under resans gång har vi aldrig haft känslan att det råder brist på värdiga pristagare. Naturligtvis är det en ganska stor procent av texterna som inte når upp till den nivå som förutsätts i ett sådant här sammanhang, men det hör till; vi i juryn har förhållit oss respektfullt till alla bidrag men utan att göra avkall på våra kvalitetskrav.

Det finns alltid en subjektiv faktor i bedömningsprocessen och våra åsikter har ibland divergerat. Så ska det vara. När man måste argumentera för sin sak djupnar förståelsen och ibland kan detta leda till att man reviderar sin ståndpunkt. Vår princip i alla lägen har varit att diskutera oss fram till ett resultat som samtliga jurymedlemmar är beredda att omfatta. Jag vill ta tillfället i akt att tacka mina kolleger för ett intellektuellt stimulerande och på alla sätt givande samarbete.

I motsats till flera andra litterära tävlingar i vårt land är Hans Ruin-essätävlingen öppen också för andra än finländska medborgare. Det känns naturligt eftersom den märkesperson som har gett tävlingen dess namn under sin karriär var verksam och hade förankringspunkter både i Finland och i Sverige. De kontaktytor som skapas genom denna öppenhet är värdefulla för en språklig minoritet som den finlandssvenska – det är en signal utåt att vi finns till – och skapar en konkurrenssituation som är hälsosam. Lite statistik. Av de sammanlagt sju skribenter som prisbelönas är fyra hemmahörande i Sverige och tre i Finland. 127 av 244 bidrag har finländsk adress (inklusive Åland); 110 är postade i Sverige; också Norge, Danmark, Frankrike, Storbritannien och Georgien är representerade. Hans Ruin-essätävlingen är en internationell angelägenhet, kan vi alltså konstatera, men ska kanske ändå inte dra för stora växlar på detta.

Jag var redan tidigare inne på spänningen mellan nyttotänkandet och det fria kunskapsökandet. Det är förvisso inget nytt ämne. I den långa essän ”Medborgare i två världar”, som ingår i volymen *Det finns ett leende* från 1943, skriver Hans Ruin om hur överbetoningen av det nyttiga, det tekniska och det profitgivande reducerar människan till en själslös varelse bunden vid naturordningen. Jag citerar: ”Allt det andra, det i djupast mening mänskliga försvinner, dunstar bort, och termiten växer fram.” Mot detta ställer han konstens och tankens sökande: ”Det är drömmen om förlossning ur den biologiskt bestämda världens eviga kretsgång; där varje retning kräver ett svar, varje stöt en motstöt.”

Vi är kanske inte alla beredda att formulera vårt behov av alternativ på just detta starkt idealistiska sätt men kan ändå dela essäistens oro och förhoppning: det måste alltid finnas utrymme och förståelse för försöket utan given nytta och säkert slutmål.

Texten är en lättreviderad version av Ralf Andtbackas tal vid prisutdelningen den 17 juni 2016 i Helsingfors. Andtbacka var ordförande för juryn i Hans Ruin-essätävlingen år 2016.

En Noak på stormiga hav

Hans Ruin och fascismens mystik

Hans Ruin d.y.

Jag vill tacka Kulturfonden och tävlingsjuryn för inbjudan att tala här. Det är med viss bävan jag tar till orda om min farfar och namne, och särskilt i detta sammanhang, på 125-årsdagen av hans födelse och inom ramen för en tävling som bär hans namn. När jag tänker på vad det innebär att ha vuxit upp med detta namn som också är mitt eget, ser jag nu tydligare hur det från början försatt mig i en märklig spänning, mellan inneslutning och utestängdhet, mellan tillhörighet och exil.

En nära vän och kollega till mig, som själv lämnat sitt hemland Brasilien för att bygga en familj i Sverige, har formulerat det träffande: hur det egentligen först är *barnen* till dem som gått i exil som erfar exilens djupare belägenhet. De som lämnat ett land för att bygga upp ett liv i ett nytt land – och de är ovanligt många just nu – har ju alltid med sig sitt land, genom sina kroppar och minnen. De kan uppleva och plågas av att inte riktigt höra hemma någonstans, men också i sin utkastadhet har de ändå *tillgång* till sitt ursprung. Deras barn däremot, som växer upp i det nya landet som sitt naturliga hem, har också uppgiften att bära sina föräldrars klivenhet. De ska bära på en historia utan framtid, eftersom det som blev denna historias framtid inte längre är något i vilket de själva har del. För dem blir deras härkomst då lätt till en irrande vålnad. Hur mycket av allt det som föräldrarna förmedlar ska de bära vidare på och spara?

Man kan konstatera att min farfars, farmors och min då artonårige fars väg från ett borgerligt intellektuellt svensktalande liv i Helsingfors till ett borgerligt intellektuellt

svensktalande liv i Lund och sedan i Stockholm, med bibehållen sommarö i den finländska skärgården, inte är särskilt lång. Ja, man kan med rätta hävda, att om *någon* exil vore lätt att bära, så är det väl denna. Men just för att den är så lätt, ja så nästan osynlig i jämförelse med de fruktansvärda påtvingade förvandlingar av människors livsbanor som pågår dagligen runtomkring oss, så kan den kanske också tjäna som mått på denna realitet. För mig är Finland, och särskilt då det svenska Finland och dess kulturliv, en sådan fantomartad närvaro i min kropp. Det är en värld om vilket jag hört sedan jag var barn, inte från min farfar, som tynade bort som människa innan vi hann mötas, även om jag var nitton när han dog, men från min far, som genom hela sitt liv vårdade minnena av hemmiljön, med dess människor, platser och institutioner, som familjen lämnade bakom sig med flytten till Sverige år 1946. Min fars upptagenhet av denna förgångna värld hade säkert delvis att göra med att han någonstans kände att det var värnandet om hans framtid som i slutändan avgjorde Hans och Karin Ruins svåra beslut att lämna hemlandet. Han var i någon mening skulden till ett uppbrott som det samtidigt blev hans uppgift att rättfärdiga, genom att lyckas i det nya landet, men också genom att hjälpa dem att vårda minnena av vad de lämnade bakom sig.

För mig att återvända hit och stå här i detta sammanhang blir därför inte bara att komma på besök utifrån som familjerepresentant, utan också att träda in i något som alltid fanns där från början som ett indirekt påbud och ansvar, att minnas och att engagera sig i, som *blev* mitt trots att det aldrig *var* mitt.

Det andra skälet till att jag med bävan åtar mig detta uppdrag gäller den särskilda innerligheten i ett arv som ett delat namn innebär. Det är en situation som rymmer såväl psykologiska som existentiellt-moraliska fallgropar. Den som lever med ett erkänt namn och inte själv lyckas göra något av det kan bli offer för både inre tvivel och yttre löje. Det gäller i synnerhet för den som väljer att vara verksam inom samma fält som sin namne, i mitt fall inom akademisk filosofi, kulturessäistik i tidskrifter och dagspress. Det var inte på grund av namnet som mina intressen gick åt samma håll. Men det var samtidigt ound-

vikligt att jag inte genom åren som verksam inom detta område och med likartade ambitioner, stundtals skulle komma att stängas mot detta namn, att mäta mig mot det, som mot en kostym eller en bostad man provar ut, men som man inte riktigt förmår fylla med sig själv.

I svagare ögonblick kunde jag också ägna mig åt den frestelse som den moderna digitala världen erbjuder, nämligen att söka upp mig själv och mina bedrifter på nätet för att se om jag ändå hade lyckats knappa in något litet stycke på min kände namnes bedrifter. Just som det faktiskt började bli så att det inte längre mest var *hans* Hans Ruin utan också *mitt* Hans Ruin som trädde fram i sökmotorernas nya ärosalar, hände emellertid något nytt. Med ens dök hans Hans Ruin upp på nytt, liksom eldat av en ny kraft, dock nu inte av sina egna skrifter och bedrifter, utan av den blotta styrkan i namnets aura. Detta var nämligen effekten av *Hans Ruin-essätävlingen*. Överallt på nätet fanns nu detta pris och detta namn, liksom de pristagare som dubbats av dess titel, och jag fick finna mig i att på nytt ställa mig i skuggan av dess ursprungliga magi. Ja, ni förstår att det är med dubbla känslor jag återvänder till denna plats och detta sammanhang för att tala om min namne ...

Men låt mig efter denna alltför långa inledning till ett anförande som inte ska vara långt säga några ord om det jag lovat att tala om, nämligen om Hans Ruins essäistik. Inför detta tillfälle läste jag om en av hans tidiga essäsamlingar *Gycklare och apostlar*, som utkom på Schildts förlag år 1934. Den har ett särskilt intresse för oss nu, dels för att det är där som han först på allvar träder fram som kulturessäist i bredare och mognare mening, och dels för att den talar till vårt eget nu, med en ny angelägenhet om de intellektuellas ansvar i ideologiskt hårdnande tider. Texterna är sprungna ur möten och iakttagelser från flera längre utlandsvistelser från början av trettioalet, i Frankrike och i Tyskland. Essäerna i den första delen rör sig mellan reflektioner över olika folklynnen, om renässanskonst i Italien och om cirkus i Paris. Det är en omsorgsfullt formulerad, men med dagens smak

bitvis lite förlegad form av kulturessäistik, mer stilövningar än texter med ett samlande motiv.

Det är när vi kommer in i bokens andra del, som har titeln ”Jord och Ande”, som hans verkliga ärende framträder. Det är texter som kretsar kring möten med människor och händelser i Tyskland från dessa trettioalets första ödesdiga år, som utmynnar i Hitlers och nationalsocialisternas maktövertagande våren 1933. För att rätt värdera betydelsen av hur hans hållning utvecklas i dessa essäer är det viktigt att se i vilken omfattning Hans Ruin själv var präglad av och intellektuellt förbunden med Tyskland och tysk kultur. Hans första egna bok, utgiven 1919, *Krigets anlete*, är en högspänd anklagelseakt mot den själlösa kapitalistiska materialism som just ödelagt Europa. Framför allt är det dock ett försvar för ett ”korsfäst Tyskland”, som den längsta essäns titel lyder. Här framhävs tyskarna mot sina vedersakare som det sant *romantiska* folket i en bejakad mystisk nietzscheanism som också direkt åkallar Thomas Manns då just utgivna krigsdagböcker. Boken utmynnar i en närmast förtvivlad appell mot de ”segerdruckna, övermodiga, blinda människor” som var i färd att driva igenom Versaillesfördraget.

Hans avhandling från två år senare, skriven på tyska, *Erlebnis und Wissen*, är en kritisk genomgång av den brittiska empiriska psykologin, som utmynnar i ett försvar för den kontinentala, kantianska, syntetiska filosofin och dess senare efterföljare, via Fichte, Kierkegaard, Lotze och Höffding. Den är ett akademiskt stramt hållet, men ändå tydligt manifest för det själsliga i människan som odelbart liv. Också i de två föregående essäsamlingarna från tjugotalet, *Nutidskonst i psykologisk belysning* från 1924 och *Själens försvarsproblem* från 1929 är det tysk kultur som står i centrum, i studier av expressionistisk konst och livsfilosofi. Med denna bakgrund hade det kanske inte varit så förvånande om också Hans Ruin, liksom många andra vid denna tid, hade tjusats av den nationella konservativt-revolutionära väckelse som under ledning av Hitler från slutet av tjugotalet svepte genom Tyskland. Ändå blev det inte så. Istället kom han att välja en annan roll, som uttydare av tidens stämningar, som med bibehållen besinning i slutändan tydligt tog avstånd

från vad han såg hända. När boken några år senare 1938 utkom på tyska drogs den in av den tyska censuren och han kom att betraktas som *persona non grata* av den nazistiska regimen.

Det som är särskilt anmärkningsvärt med hans tillvägagångssätt här är hur han nyttjar sin egen djupa fascination inför många av de teman som präglar tiden, samtidigt som han gör just detta till sitt diagnostiska instrument. Likt en Odysseus vid masten väljer han att lyssna till vad som är på väg att ske i den tyska kulturen, samtidigt som han genom detta lyssnande utvecklar sin egen hållning, med aktsamhet, överlevnad och pånyttfödelse som alternativa ledmotiv. Bland sufflörerna till hans nya röst och öra finns förvisso även denna gång Thomas Mann, den nye Mann som öppet hade tagit ställning mot Hitler-rörelsen och dess intellektuella underbyggnad i ett berömt föredrag i Berlin 1930. Han återopaskort i inledningen till bokens centrala essä, "Den återuppståndne Caliban". Temat där är hur ideal som frihet, humanitet och fördragsamhet nu viker undan för en intellektuell gestalt som benämns den "nihilistisk-kaotiska" människan, som istället söker sig mot det "undermedvetnas heliga födslojdup".

För att finna denna människas hjärta ger Hans sig på jakt efter Ludwig Klages, författaren till det livsfilosofiska manifestet *Der Geist als Widersacher der Seele* från 1929, en tongivande nyprimitivistisk intellektuell, som han också själv hade lyft fram i positiva ordalag tidigare. Den långa essän om jakten på Klages är den mest originella i boken, på samma gång uppslupet lekfull och djupt oroande, en liten pikareskroman i mikroformat om hur han reser från ort till ort för att få fatt på den undflyende Klages, med vilken han stämmer träff på olika ställen i Europa, bara för att varje gång anlända för sent. Det blir till sist inget möte, men istället blir det en berättelse om hur, som han skriver, "jag fann honom utan att få tag i honom". På sin misslyckade jakt efter Klages stöter han nämligen ihop med personer som står under dennes påverkan och som representerar andra sidor av samtida tyskt intellektuellt liv. Där finns Alfred Kerr, en berlinsk teaterkritiker som i Klages filosofi känner igen också den äldre romantikens fascination inför den despotiska hand-

lingsmänniskan, som på den tiden hette Napoleon. Han möter målaren Bollschweiler som i sitt arbete försöker gestalta det primitiva livets kraft i inspirerade porträtt av djur. Samma tankefigur möter han också hos en psykolog Prinzhorn, en bidragsgivare till en festskrift till Klages och en författare Müller, som gjort sig till talesperson för ett återvändande till instinkternas oförstörda liv och som i Hitler ser en gudomlig inkarnation.

För Hans framtonar på så vis den undflyende Klages som tidens filosof framför andra, som fångat dess strävan djupare än andra, ja som den nationella revolutionens verkliga intellektuella *fadder*. Själv känner han denna kraft och lyssnar till dess locktoner, inte med bortvänt ansikte, utan som någon som tycker sig förstå den samtidigt som han själv väljer en annan väg. Det blir ännu tydligare i följande essä som handlar om ”Instinkter på gott och ont”. Där behandlar han det tema om vilket han samtidigt förberedde sin stora studie, nämligen mystiken. I en av bokens inledande essäer hade han beskrivit sitt möte med dess genuina lockelse under en kyrkokonsert i Paris, där han i ett upplyst ögonblick känt närheten mellan den estetiska och den religiösa hängivelsen och inspirationen. Han ser nu hur kraften i den nationella och så kallat äktfolkliga rörelsen inom politiken också bär på ett arv av denna romantikens mystiska ådra. Han ser hur den i sitt troende trots bär på drag som lyfter sig över allt mänskligt förstånd och förnuft, samtidigt som den söker och finner sitt utlopp i anblicken av sitt eget våldsamma framträdande. På så vis kan vi se våra dagars blodskult som ett, som han skriver, ”profant motstycke” till det som vi vanligtvis talar om som religiös mystik. Till sist ser han i Hitler själv en mystiker, någon som slungats in på sin bana av en uppenbarelse, ”vars oemotståndlighet gör den jämförbar med de religiöst omvändas erfarenheter”.

För dem som idag försöker förstå nyfascismens och nynationalismens lockelse kan detta slags analys framstå som riskfylld och rentav fränstötande. Innebär den inte att man låter grova, manipulativa, vinningslystna demagoger förvandlas till just de helgon och frälsare som deras aningslösa anhängare vill göra dem till? Att man just *mystifierar* det som istället borde demaskeras? Så kunde man argumentera. Likväl finns en oavvislig styrka i denna

vilja att krypa så nära inpå fenomenets egen självförståelse som det bara är möjligt, genom att verkligen *lyssna* till vad som där talar och lockar, till sist också i sig själv, samtidigt som man söker efter en motröst genom och förbi den.

Vad är till sist felet med denna livsåskådning? frågar Hans sig. Hans svar lyder: det är just den blinda tron på att livet som sådant vore Gud, att instinktlivet vore en obetingad välsignelsens källa. Mot denna frestelse säger han sig vilja ”vädja till förnuftet och logiken ... att åberopa ideal som rättfärdighet, frihet och humanitet”, samtidigt som han konstaterar att en sådan appell under rådande omständigheter löper risken att utsätta honom för ”löje”.

Den bild på vilken han själv till sist griper tillbaka är inte den heroiske förnufts-äventyraren Odysseus vid sin mast med sirensången ljudande i öronen. Istället åkallar han ”den gamle skepparen Noak”, som fraktade sin last av det förgångnas frön och former över ändlösa vatten tills han på nytt fann torr mark där han kunde låta livet få fäste och gro på nytt. Med denna bild låter han också ana att kulturen rör sig i sådana cykler, av vildhet och återhållsamhet, av våld och besinning. Idealet blir att inför den storm som är på väg att blåsa upp välja kulturbärandens roll, att bli någon som räddar det levande för en ny framtid.

Slutraderna i denna text, som också på sitt sätt är en tillnyktrande uppgörelse med hans egen yngre fascination inför det kaotiskt-nihilistiskas frestelse, är ord som håller, det är ord som ännu bär. Han frågar sig där: ”Vad är ett liv när det är stort?”. Och hans svar lyder: ”Att bära smärta i sitt bröst, men sprida glädje. Att se allt tillvarons elände, men modigt verka där man är ställd”.

Tack.

Texten är en lätt reviderad version av det tal Hans Ruins barnbarn och namne, Hans Ruin d.y., höll på prisutdelningen den 17 juni 2016 i Helsingfors.

Presentation av vinnare och prismotiveringar

Fredagen den 17 juni, dagen innan Hans Ruins födelsedag, hölls prisutdelningen i den sjätte Hans Ruin-essätävlingen. Första pris i tävlingen gick till Petter Lindblad Ehnborg från Stockholm för essän *De små minnenas mästare och mitt hjärtas förlorade slag*. De övriga pristagarna, hedersomnämningarna samt juryns motiveringar framgår nedan. Bland de prisbelönda essäerna och hedersomnämningarna fanns essäer från både Sverige och Finland.

Till årets tävling inlämnades hela 246 bidrag (två bidrag drogs tillbaka) mot 114 bidrag föregående gång. Av årets texter var 127 från Finland, 110 från Sverige, två från Storbritannien och en essä per land lämnades in från Danmark, Frankrike, Georgien, Italien och Norge. I den finländska bidragsskörden ledde Nyland med 53 inlämnade bidrag, följt av Åboland (22), Österbotten (29), Åland (15) och övriga Finland (8). 60% av skribenterna är kvinnor.

Essätävlingen arrangeras av Svenska kulturfonden vart tredje år i samarbete med ett antal finlandssvenska tidskrifter. De prisbelönda bidragen publiceras i denna antologi och i de finlandssvenska tidskrifterna *Ad Lucem*, *Astra*, *Finsk Tidskrift*, *Horisont*, *Ikaros*, *Ny Tid*, *Nya Argus* och *Presens*.

Juryns sammansättning

Ralf Andtbacka, Vasa – juryns ordförande | Ann-Luise Bertell, Vörå – Svenska kulturfondens representant | Lasse Garoff, Helsingfors – tidskrifternas representant | Jenny Jarlsdotter Wikström, Umeå

I pris (4 000 euro)

Petter Lindblad Ehnborg, Stockholm

De små minnenas mästare och mitt hjärtas förlorade slag

I en strandstuga på en ö i Japanska innanhavet finns ett arkiv bestående av inspelade ljud från tiotusentals hjärtan, däribland essäförfattarens eget. Denna fångslande upplysning fungerar som portal till en personlig meditation kring den franske konstnären Christian Boltanski, vars verk ständigt återkommer till frågor om identitet, minne och förgänglighet. Med stor lyhördhet sonderas djupt mänskliga men också motsägelsefulla och undan-glidande aspekter av konstnärskapet. Petter Lindblad Ehnborgs eleganta essä är ett ypperligt exempel på den syntes av tanke, inlevelse och stil som är ett av genrens adelsmärken. (Publiceras i *Nya Argus*)

II pris (3 000 euro)

Jenny Ingridsson, Sundsvall

Eftermälet av en värld

På ett finstämt vis fångar Jenny Ingridsson upp det smärtsamma i förändring och förflyttning över landsgränser och bortom gemenskaper. Känsligt och hänsynsfullt lyfter hon fram sina egna erfarenheter av vetenskapliga intervjuer med före detta sovjetmedborgare i Argentina och visar på att sådana samtal också kan förändra den som ställer frågorna. I en tätt hållen och ytterligt välskriven essä, som stilistiskt för tankarna till Svetlana Alekisevitjs intervjuprosa, ställs aktuella frågor om flykt, diaspora och längtan efter en förgången värld. Essäformen blir i skribentens tappning till en plats för stillsam reflexion och historisk eftertanke. (Publiceras i *Finsk Tidskrift*)

III pris (2 000 euro)

Maria Danielsson, Stockholm

Färdkost mot evigheten – en essä

Essäkonsten finner sin stringens och form i avgränsningen. Det bevisar Maria Danielsson med sitt bidrag ”Färdkost för evigheten – en essä”, där hon möter sin egen farfarsmors sammanbrott i patientjournalernas lakoniska rader. Paralleller kan skönjas i släktledens kval, men för den levande blottar Danielsson den tyngande insikten om att ens egen existens kanske har skett på någon annans bekostnad. (Publiceras i *Horisont*)

Hedersomnämning (300 euro)

Joel Backström, Helsingfors

Det ondas sken

Med skoningslös konsekvens dissekteras de tankefigurer som gör att de mest brutala gärningar uppfattas som försvarbara eller till och med naturliga. Ondskan är ingen ogripbar kärna utan ett falskt sken som kollektivet bidrar till att upprätthålla. Individerna rättfärdigar gärna moraliskt tvivelaktiga beslut genom att hänvisa till gemensamma spelregler eller tvingande omständigheter men kan i slutändan inte fly sitt ansvar. Joel Backströms angelägna essä inbegriper såväl en belysande historisk tillbakablick som en i högsta grad aktuell samhällskritisk vinkling. (Publiceras i *Ny Tid*)

Hedersomnämning (300 euro)

Martin Högstrand, Åbo

När tystnaden blir gestalt – Om Gunnar Björling och det icke sagda

Martin Högstrands essä om Gunnar Björlings poesi beskriver en innerlig, livgivande relation mellan en författare och en läsare. Essän är i sig själv ett mellanrum i vår tillvaro, en glänta, en skådeplats för livets stora frågor där det icke sagda stiger fram som ett medel och ett mål. Högstrand erbjuder oss tystnaden som ett sätt att se på världen och påminner oss om att i varje genuint konstverk visar sig något som inte uttalas. (Publiceras i *Ad Lucem*)

Hedersomnämmande (300 euro)

Jan Nåls, Helsingfors

Det mörka rummet

I en essä om filmens mörka rum tar Jan Nåls oss med på en engagerad och initierad resa genom filmens historia och nutid. Essän framkallar en känsla av filmupplevelsen den beskriver – ”den flod som rinner genom publiken” – och betonar berättelsens kapacitet att förändra oss. ”Det mörka rummet” är en svidande uppgörelse med den fragmentariska tid vi lever i och beskriver filmmediets unika förmåga att väcka empati. (Publiceras i *Horisont*)

Hedersomnämmande (300 euro)

Elisabet Yanagisawa, Vaxholm

Speglingar över samtidighet, nakenhet och klädnad

Essäns stora behållning är dess modiga grepp och oväntade sammankopplingar: mode förbinds med kulturteori. Elisabet Yanagisawa kopplar på ett djärvt sätt ihop sina egna, konkreta erfarenheter som designer och beställare av kläder med verk av bland annat Deleuze och Agamben i en betraktelse över tid, ytor, veck och tyger. Modebranschens verklighet av tillskärning, sömnad och nålstick i sömmerskornas fingrar får en filosofisk kontext i essän. De teoretiska texterna får i sin tur konkretion och tydligare konturer. (Publiceras i *Ikaros*)

Essäerna

De små minnenas mästare och mitt hjärtas förlorade slag

Petter Lindblad Ehnborg

Väntrummet är kallt. En nummerautomat på det råa betonggolvet; röda siffror betas långsamt av. En kvinna i vit rock skymtar bakom dörren då människor kommer och går. När det blir min tur känner jag samma nervositet som då läkarens blick blir frånvarande. Ändå är detta inget sjukbesök: jag har kommit för att donera något, besläktat med blod men betydligt flyktigare. Metallen är kall mot huden där den känns som tunnast, punkten där hjärtslagen läcker ut. När jag lämnar rummet har jag förlorat några slag, men i gengäld fått fyra siffror. Försett med nummer "2501" har ljudet av mitt hjärta officiellt upptagits i *Les archives du cœur*, hjärtarkiven.

Flera år har förflutit sedan höstdagen då jag donerade mina hjärtslag. Under tiden har insamlingsarbetet fortgått – antalet donatorer är nu över åttiotusen. Hjärtljuden lagras i en anspråkslös stuga vid strandbrynet på ön Teshima i Japanska innanhavet. Den som besöker ön kan själv bidra till arkivet eller lyssna till något av de tiotusentals hjärtan som redan bevarats. Bakom projektet står den franske konstnären Christian Boltanski. *Les archives du cœur* är ett av de mest omfattande verken i ett konstnärskap som alltsedan slutet av sextioalet, då Boltanski övergav måleriet, på olika vis kretsat kring spelet mellan minne och glömska, liv och död, ljus och skugga. Många gånger har han iklätt sig rollen som en själens arkivarie, skapare av arkiv över svunnet liv. Verken utgår ofta från spänningsfältet mellan nödvändigheten att minnas och det nödvändigas omöjlighet. I intervjuer återkommer Boltanski till en insikt han fick i unga år, att människor i hans närhet – och i förläng-

ningen han själv – skulle försvinna. Det var samma insikt som födde impulsen att bevara spåren efter levande och döda, att bokstavligt talat lägga livet i lådor.

Ett verk från 1969, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944–1950*, ger ledtrådar till resten av konstnärskapet. I detta tunna häfte, som Boltanski brukar framhålla som sin banas egentliga begynnelse, går den 25-årige konstnären till angrepp mot glömskan. Här finns bilder på objekt som uppges ha tillhört barnet Christian: bland dessa ett klassfoto, en säng och en skrivbok. Med häftet bifogas en bilaga i vilken läkarnas och vetenskapsmännens kamp mot ”den skamliga” döden avfärdas som ett misslyckande. ”Det som krävs”, skriver Boltanski, ”är en kraftfull gemensam ansträngning där var och en angriper problemets kärna genom att arbeta för sin egen och andras överlevnad. Då det är nödvändigt att en av oss föregår med gott exempel har jag beslutat mig för att ta itu med ett projekt som länge legat mig varmt om hjärtat: att bevara mig själv hel, spara spår efter våra livs samtliga ögonblick, samtliga objekt som omgivit oss, allt som vi sagt och som sagts i vår omgivning – det är mitt mål.”

Målsättningen är tvetydig; man bör aldrig ta Boltanski, en människa som gärna beskriver sig själv som lögnare, helt på orden. Konstnärens strävan efter att bevara eller återskapa sitt eget och andras liv ges ofta en gåtfull inramning. Föreställer ett fotografi verkligen en yngre upplaga av Christian? Har de vardagliga tingen i serien *Inventaires* – hybrider mellan etnografiska museiföremål och utropen på en dödsboauktion – verkligen tillhört en flicka från Bourdeaux eller en ung man från Oxford? Under sjuttiotalets första halva frammanar Boltanski ständig ovisshet genom att blanda enstaka fotografier och objekt från sitt eget liv med desto fler iscensättningar. Snarare än att vara naiv är den unge konstnärens utfästelse om nödvändigheten att bevara sig själv och andra att betrakta som högst självmedveten, till lika delar ironisk, absurd och sentimental. Insikten om människans förgänglighet, och den därpå följande impulsen att arkivera henne i sin helhet, följes lika snabbt av en annan – insikten om värvets vansklighet. Boltanski återkommer ofta till en motsägelsefull aspekt av allt bevarande, om än aldrig så omfattande. Risker finns

alltid att de ofullständiga minnesspåren snarare än närvaron av ett ursprungligt objekt frammanar dess frånvaro. Genom våra minnen påminns vi om att någonting har gått förlorat; det vi minns är per definition något som inte längre finns.

Vi känner alla till den melankoli som kan infinna sig då fotografier från förr betraktas. Pekfingret skrapar över den glättade ytan: livfulla ansikten som inte längre finns hos oss, en förlorad barndom, stunder vars försvinnande blir påtagligt just genom stundernas för-
evigande. Kanske försöker jag förstå vem jag blivit genom den jag inte längre är, bara för att slås av en vag känsla att viktiga pusselbitar saknas – en kuslig insikt om att avståndet mellan min avbild och mig själv på många vis är omöjligt att överbrygga. I fotografiet möter jag min dubbelgångare; själva tiden tycks kluven itu då en del av mig själv lämnats kvar. Det är lätt att glömma att också vardagens fotografier bär på denna inneboende mystik. Den som någon gång har städat ur en anhörigs hem vet att också vardagliga ting kan laddas med en frånvaro som liknar den som strömmar ur åldrade familjealbum. Ta till exempel Kristina Lugns fråga vad som händer med hemmets centrala möbel då dess människa försvinner: "Är soffan fortfarande en del av hemmet / när människan som sitter i den / plötsligt dör? / Kommer soffan då att dofta av minnen / av människan som brukade sitta i den / och känna sej ensam?" Eller varför inte den berömda sexordsnovellen av okänt ursprung: "For sale: baby shoes, never worn."

I tingen går människorna igen – ett fenomen till vilket Christian Boltanski ofta återvänder.

*

Somliga städer tycks mer än andra vara uppbyggda av minnessediment och historiska avlagringar. När besökaren hunnit vänja blicken ser hon dem överallt: kulhål i fasaderna, björnsår efter granatskärvor. Andra lämningar är harmlösare: arkitekturhistoriens skiftande ideal, mässingsplaketterna som upplyser om att fastigheten en gång beboddes av författaren si och så, statsmannen *von und zu*.

Berlin. ”Jag är en kamera med öppen slutare”, skriver Christopher Isherwood, och jag följer gärna i hans fotspår. Det finns få saker jag uppskattar lika mycket som att gå vilse i främmande städer, bli ett med min irrande blick och förlora mig i tanken. Med blicken vänd mot fasaderna är det lätt att snubbla till; ibland märker man inte historiens vingslag förrän de hamnar under ljudet av stöveltramp. Den ojämna gatstenen är en av närmare femtiotusen så kallade *Stolpersteine*, snubbelstenar. År 1995 börjar konstnären Günter Demnig att ympa in dessa miniatyrminnesmärken i gatubeläggningen i arton länder. De mässingspläterade stenarna är stöpta i samma format: ”HÄR LEVDE”, följt av namn, födelseår, deportationsdatum och den information som finns att tillgå i varje enskilt fall. Slutdestination, dödsdatum och vidare öde; ett ”mördad” avslutar de flesta stenar. Demnig säger sig vara inspirerad av ett yttrande i *Talmud*, i vilket det hävdas att en människa bara är glömd så länge hennes namn har glömts bort.

Snubbelstenarna minner om ett av Boltanskis tidigare verk. På Große Hamburger Straße i Berlinstadsdelen Mitte står *Das fehlende Haus*. På tomten för detta ”saknade hus” finns före kriget dess förlaga. Under nazisternas välde försvinner, fördrivs, deporteras eller dödas husets judiska invånare och ersätts av hyresgäster med tyskklingande namn. Dessa i sin tur brinner inne eller blir hemlösa då huset förstörs i en bombräd i februari 1945. Grannhusen förstärks med nya brandgavlar mot tomrummet. Tomten står tom i nästan femtio år innan Boltanski sätter upp ett antal skyltar på gavlarna, i höjd med de sedan länge försvunna hyresgästernas lägenheter. På skyltarna anges namn och yrke jämte boendetid i huset. Nog kan det betraktas som en meningsfull slump att verket tillkommer just år 1990. I närheten pågår den utdragna rivningen av Berlinmuren, en process som på många håll ska komma att efterlämna en osynlig mur, en urgröpt eller negativ rymd. Genom konstnärens ingrepp träder det saknade huset fram som en närvarande frånvaro besläktad med muren, en gengångare i stadens mitt. Skyltarnas blandning av judiska och tyska namn vittnar om en hemsökelse i flera steg. Konstverket påminner oss om att somliga städer i samma grad bebos av levande som av döda.

Kanske är även Paris en sådan stad? I Christian Boltanskis föräldrahem gömmer sig hans far under golvbrädorna. Denne judiske läkare tillbringar tjugo månader i ett limbo mellan liv och död, dold för ockupationsmaktens ögon. Christian föds 1944, knappt två veckor efter stadens befrielse. Det förflutna fortsätter likväl att kasta långa skuggor in i framtiden, sådana skuggor som faller över överlevaren i ett krig utan segrare. Tagna ur sitt sammanhang framstår familjemedlemmarnas beteenden som lånta från de udda gestalter man möter på strövtåg genom Patrick Modianos drömlika Paris. Familjen slutar aldrig att gömma sig. Föräldrarna undviker att lämna bilens skyddade hölje då de rör sig utanför hemmet och barnen sover i sovsäckar kring föräldrarnas säng. Christian hoppar av skolan som elvaåring och går före artonårsåldern sällan ut på egen hand. I *La cache* – konstnärens brorson Christophes vindlande korsning mellan släktkrönika och roman – beskrivs familjens förhållningssätt inför världen som präglad av ”klausstrofil”, kärlek till instängdhet.

Man bör förvisso vara på sin vakt då Christian Boltanskis biografi läggs under lupp; han tog tidigt för vana att lämna falska spår. I samtal med konsthistorikern Tamar Garb berättar han om sin uppväxt: ”I mina tidiga verk låtsades jag tala om min barndom, ändå hade min verkliga barndom försvunnit. Jag har ljugit om den så ofta att jag inte längre har något verkligt minne från den tiden, och min barndom har för mig blivit någon sorts universell barndom, inte en verklig.” Också hos oss själva är åtskilliga barndomsminnen säkerligen lögner som upprepats så många gånger att de förlänats ett slags sanningsvärde. Samtidigt finns i Boltanskis fall en avgörande distinktion: hans familjebakgrund gav honom tidigt förståelse för att människor ibland måste förvandlas för att överleva. Också då han i mitten av sjuttioalet avbildar sig själv i clownlika poser, i full färd med att iscensätta en generisk barndom, hotar en dovare biton att ta över. Då samme clown omväxlande sorgsen och skrattande demonstrerar olika sätt att ta livet av sig i häftet *Les morts pour rire de Christian Boltanski* står bilden klar: detta är galghumorn hos den som gjort sig beredd på att när som helst tvingas förklä sig, förföljas och fly.

I mitten av åttioalet blommar de mörka stråken i Boltanskis konstnärskap slutligen upp. Vid tiden kring faderns död placeras spelet mellan ljus och skuggor bokstavigt talat i förgrunden. Sonen skyr allt oftare konsthallen till förmån för andra platser, ofta kyrkorum. Suddiga porträttfotografier och glödlampor med hängande strömsladdar arrangeras i strama, altarlika former. I utställningen *Leçons de ténèbres* klättrar ansikten och lampor uppför de högresta murarna i Salpêtrièresjukhusets kapell, likt spridda gravlyktor en allhelgonaafton. Frågorna är många. Är det så det känns att gästa en begravning där man glömt bort den avlidnes identitet? Innehåller Boltanskis ”relikvarier” – formade av porträttfotografier varvade med rostiga plåtburkar – minnessaker eller de avporträtterades aska? Och alla dessa leende människor, vilka är de, och lever de än? Bland bilderna förekommer en grupp oftare än andra: *les Suisses morts*, de döda schweizarna. Konstnären innehar enligt uppgift över tjugotusen fotografier klippta ur dödsrunorna i en schweizisk morgontidning. Då bilderna ställs ut händer det att han gömmer en levande schweizare någonstans i de dödas skara. Boltanski betraktar av allt att döma schweizaren som en *Envar*-gestalt: han påstår att det inte finns något normalare än en invånare från den lilla bergsnationen och återkommer till absurditeten i att människor som bor i ett rent, rikt och neutralt land, utan historisk anledning att dö, ändå avlider.

Bakom ansiktena döljer sig andra; det fonetiska släktskapet mellan *les Suisses morts* och *les Juifs morts* går inte att avfärda. Det är svårt att värja sig mot förintelsens närvaro i konstnärens verk, även om kopplingen aldrig blir explicit. I katalogen till utställningen *Inventar* år 1991 beskriver Boltanski hur hans arbete aldrig behandlar förintelsen som ämne – ”det vore skamligt”. Hans verk försöker inte förklara förintelsen, samtidigt kan de förstås utifrån att förintelsen ägt rum, i bemärkelsen att ”det är en konst efteråt”.

Detta ”efteråt” präglar i synnerhet en serie installationer med begagnade kläder i centrum. Helgedomar skapas av anonyma överrockar och hav av kläder fyller hela salar, som i *Le lac des morts* från 1990. Serien når sin kulmen i den storskaliga installationen *Personnes* år 2010. Utställningen äger rum en vinter i Grand Palais ouppvärmda nav i Paris. På det

vida stengolvet ligger noggrant uppmätta rektanglar av avlagda kläder. I salens ena ände finns en femtiotons klädhög, i vilken en stor kran gång på gång dyker ner. Kranen – som liknar sådana med vilka barn försöker fånga kramdjur i tivoliautomater – greppar tag om ett fång kläder, far rakt upp, släpper taget och återupprepar proceduren. I utställningens till synes kyliga och rationella inramning finns en skrämmande slumpmässighet. Människornas frånvaro blir nästan ännu tydligare än i Boltanskis fotografiska verk, även om något av de enskilda individerna dröjer sig kvar. Kläderna är ovädrade; doften av minnen sitter kvar. Detta är en hittegoodsavdelning där tingen tappat bort sina människor snarare än tvärtom. Här finns en intimitet som få samtidskonstnärer lyckas fånga i den monumentala skalan. Något hindrar kläderna från att reduceras till statistik.

I verk som *Personnes* samexisterar vaghet med känslomässig sprängkraft. Boltanskis konst lyckas vara drabbande samtidigt som den skyr slutgiltiga tolkningar. I verken återkommer impulsen att sudda ut gränsen mellan offer och förövare, att förlägga skillnaden i betraktarens blick. Liksom romanförfattaren vill Boltanski hellre än att tala sanning låta den skymta genom lögnens förmedling, bjuda in betraktaren att själv söka den genom att fortsätta berättelsen. Konstverken är prologer fulla av luckor och lakuner, halvfärdiga fragment av oskrivna noveller. Tomma skjortor och suddiga ansikten mot vilka vi kan projicera våra egna minnen och anletsdrag, vår egen sorg, skuld och rädsla. Ett exempel är installationen *Menschlich* från 1994. Här placerar Boltanski samtliga sina fotografier sida vid sida: kriminalreportagens mördare och mördade, döda schweizare, avgångsklassen vid ett judiskt gymnasium i Wien år 1931 och nazistofficerare som kramar sina barn. Blicken irrar mellan människorna utan att fastna, söker förgäves efter ledtrådar för att skilja ont från gott, men misslyckas. Kvar blir bara det mest avskalade: i fotografiernas frusna ögonblick är alla ännu vid liv men ska en dag också dö.

*

Nu dundrar slagen genom natten. Några år innan Christian Boltanski instiftar hjärtarkiven spelar han in sina egna hjärtslag. Rummet är beckmörkt men lysas upp av en naken glödlampa i takt med slagen från konstnärens hjärta. Det skarpa men flimrande ljuset är lika ömtåligt som den tunna glashinnan som omger glödtråden. Mörka rektanglar blottas i skenet: fotoramar utan fotografier, det förflutnas stumma röster och försvunna anleten – dem som hunnit glömmas bort?

Konstnären själv har hunnit fylla sjuttio och blandar i takt med åldrandet allt oftare in sig själv i betraktelserna över människans lott. De tre ”monument för mänskligheten” – *Les archives du cœur*, *Animitas* och *Les dernières années de C.B.* – som än så länge färdigställts kan, om man så vill, läsas som minnesmärken över konstnären, gravkammare spridda över världen. *Animitas* från 2014 består av trehundra små klockor fästa i metallspröt installerade i Atacamaöknen i Chile; spröten är ordnade efter en stjärnkarta giltig vid tiden för konstnärens födelse. Klockorna klingar i ökenvinden – en förfädernas musik, sånger från luftens andar.

Om *Animitas* blickar tillbaka mot begynnelsen rusar *Les dernières années de C.B.* mot dess kontrapunkt. Konstverket har sitt ursprung i en förfrågan från den tasmanske hasardspelaren och konstsamlaren David Walsh: var det möjligt att förboka köpet av konstnärens aska? Som motförslag erbjöd Boltanski mer okonventionella kvarlevor. Numera följer fyra kameror den ateljé där han tillbringar merparten av sin vakna tid. De rörliga bilderna direktsänds till en tasmansk grotta, ägd av Walsh. Först när Boltanski avlidit kommer konstsamlaren att ges möjlighet att spola tillbaka filmen. Då kommer denne i gengäld att kunna beskåda valfritt ögonblick ur konstnärens liv. Om Walsh så önskar kan han överge sitt eget liv för att leva i återskenet av ett annat, minut för minut i ett minnesarkiv som följer konstnärens livslopp likt en skugga. Redan nu är inramningen kuslig: om Walsh idag placerar sig framför duken, utan möjlighet att stoppa floden av ögonblick, kan han i någon mån betrakta en död man i förväg, eller en levandes dubbelgångare. Scenariot är som hämtat ur folksagans värld: *Doppelgänger*-motivet förekommer

i berättelser från hela världen, ofta som ett förebud om någons nära förestående död.

Les dernières années de C. B. har inte minst uppmärksammats för den udda affärsmodell som bidrar till verkets morbida undertoner. Då Boltanski insåg att hans motpart var en spelare av rang föreslog han att köpeskillingen skulle läggas upp som ett *viager*-kontrakt, modellerad efter det franska fastighetsrättsliga förfarande där fastighetsägare säljer sina hem långt under marknadspris men behåller bruksrätten – samt en månatlig livränta betald av köparen – så länge de lever. Omfattningen av köparens vinst – eller eventuella förlust – betingas således av hur länge säljaren överlever kontraktet. Walsh har räknat ut att han kommer att tjäna på avtalet om Boltanski avlider inom åtta år från verkets försäljning. I en intervju beskriver konstnären hur samlaren ”har försäkrat mig om att jag kommer att dö inom de åtta åren, då han aldrig förlorar. Han har troligtvis rätt. Jag tar inte så väl hand om mig. Men jag tänker försöka överleva. Du kan alltid göra motstånd mot djävulen.” Kanske återvänder Boltanski i minnet till de skuggteatrar, modellerade efter medeltida *danses macabres*, som han skapade i början av åttiotalet. Vad är väl konstnärens och samlarens överenskommelse om inte en samtida variant av riddar Blocks schackspel mot Döden?

Man kan fråga sig om inte Boltanski, genom skapandet av ett filmarkiv, i någon mån uppnått den ambition han med ironisk biton delgav år 1969. I slutet av programförklaringen i *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944–1950* stakas målet ut: ”Hur många år kommer inte att krävas för att söka, studera och klassificera innan mitt liv är i tryggt förvar, nogsam och etiketterat och ordnat, skyddat mot stöld, eldsvåda och atomkrig på en säker plats, från vilken det vid varje ögonblick vore möjligt att ta fram och återskapa? På så vis skulle jag, försäkrad om att aldrig behöva dö, slutligen kunna vila.”

I återblick blir underströmmarna i ynglingens manifest än tydligare: en melankolisk insikt om hur nödvändigheten att minnas och försöka överleva förr eller senare alltid förlorar mot glömskan och försvinnandet; arkivet blir aldrig detsamma som livet. I katalogen till utställningen *Dernières années* 1998 beskriver Boltanski hur han i första hand intresserar

sig för små minnen – ”ett känslomässigt minne, en vardagskunskap, motsatsen till det Minne med stor bokstav som bevaras i historieböckerna. Detta lilla minne, som för mig är det som gör oss unika, är extremt ömtåligt och försvinner med döden. Den här identitetsförlusten, glömskans utjämning, är väldigt svår att acceptera.”

Jag tänker än en gång på mina hjärtslag. På Teshimas strand ligger mjuka stenar, somliga med insprängda fossiler. Där varelsen var har ett tomrum skapats, ett sådant som med tiden fyllts av främmande materia, en negativ avbild, likartad men ändå väsensskild. Kan-ske är hjärtarkivens kopior stöpta i samma form? För vad är väl ett hjärtslag om inte det minsta av minnen, det allra ömtåligaste? Försök hålla fast vid ett av dina egna, försök bevara en annan människas. Det är något särskilt med dessa ljud som samtidigt tycks strömma ur den egna kroppen och från en främmande, avlägsen plats. Vi hör främst slagen då vi är stressade, ilska eller rädda – i mörket, då vi inte kan sova och följer sprickorna i taket, lyssnar till omgivningen bara för att höra den drunkna i bruset från våra egna liv. Som barn tänkte jag ibland att en klockas tickande påminde om hjärtslag. Jag föreställde mig att uret drevs av ett slags organisk kraft, att det hade ett eget blodomlopp. Sedan dess gör tanken ibland sig gällande: vad är väl en människa om inte ett ur på två ben?

Jag vill tro att Christian Boltanskis hjärtarkiv säger något väsentligt om tid, den som är lika lätt att känna igen som svår att beskriva. *Les archives du cœur* kan liknas vid en korsning mellan två andra arkiv. I Euraåminne ligger Onkalo, anläggningen där Finlands uttjänta kärnbränsle ska gömmas i hundratusen år. I Utah finns Granite Mountain Records Vault, ett enormt bergrum där mormonkyrkan samlat miljarder namn på levande och döda, tänkta att bevaras till den yttersta dagen i syfte att rädda de namngivnas själar. På liknande vis kan hjärtarkiven betraktas som en slutförvaring av mänskligt liv, ett gömställe för bevis på att vi en gång existerat. Konstnären har uttryckt en önskan om att Teshima ska bli en vallfärdsplats dit man ska kunna resa för att lyssna på familjemedlemmars eller främlingars hjärtan. I framtiden kommer de bevarade hjärtljuden att utgöra en möjlig startpunkt för nya små minnen, nya berättelser. En dag tonar mina egna hjärtslag kanske i en ännu ofödd människa?

Eftermälet av en värld

Jenny Ingridsdotter

Det ömtåliga inom oss

Valentyna sitter mitt emot mig vid ett slitet köksbord i Buenos Aires. Hennes ögon är trötta och händerna skakar lite när hon ställer fram te. ”Det var så mycket mer än Tjernobyl” säger hon. Hon har bott femton år i Argentina och jag har bett henne berätta om Ukraina. ”Det var banditer också, banditer som kom in i vårt hus om natten när vi inte ville betala mutor. Det var banditer som stannade oss i vägkanten när vi kom från vår sista familjesemester vid Svarta havet. Banditer som nästan sköt vår hund.”

Jag intervjuar henne för min avhandling om migration från Ukraina och Ryssland till Argentina efter Sovjetunionens fall. Hela vägen fram till hennes köksbord har jag kämpat med frågor om hur man undersöker en erfarenhet som inte är ens egen. Skönlitteraturen gestaltar, film- och bildkonst porträtterar, iscensätter. Men vetenskapen då? Vetenskapen dokumenterar. Men hur dokumenterar man något som man aldrig upplevt? När muren föll var jag sju år och det gick mig helt förbi. Jag har inte ens ett i efterhand rekonstruerat minne av mina föräldrar framför Rapport. Men för Valentyna och de andra som jag möter betydde Sovjetunionens kollaps att allt förändrades.

Redan i ett tidigt skede av arbetet med avhandlingen tog författaren Svetlana Aleksi-jevitj mig i handen. En värld har gått i graven och en annan tar vid. ”Vi håller på att ta avsked av Sovjettiden. Av livet vi levde då” skriver hon i *Tiden second hand*, den avslutande delen i hennes väldiga svit om Sovjetunionens människor. När imperiet föll samman förvandlades den sovjetologiska forskningen till djupdykningar i allt det som plötsligt öpp-

nades för världen, sedan kom transitionsstudierna om den förväntade övergången från statssocialism till marknadsekonomi. Och nu då? Nu håller vi kanske på att studera det som kom sedan, livet som följde på imperiets och de postsovjetiska krossade drömmarna. Är inte det vad man behöver för att ta avsked?

”Bara en sovjetmänniska kan förstå sovjetmänniskan” säger en av de personer som Aleksijevitj intervjuar för *Tiden second hand*. Jag är ingen sovjetmänniska, snarare ett barn av en nordisk välfärd, modell tidigt åttiotal. Men när jag väl sitter vid Valentynas köksbord tycker jag mig ändå förstå hennes erfarenhet. Aleksijevitj har följt mig dit, kören av röster som talar från hennes samlade verk har instruerat hur jag ska ställa mina frågor och vilka undertoner jag ska lyssna till. Jag har t.o.m. med mig frågor om sovjetisk korv, frågor som jag sedan inte vågar ställa.

Valentyna darrar på rösten när hon pratar om den postsovjetiska krisen, men mer av indignation än av sorg. När jag senare läser utskrifterna av intervjun, hennes berättelser om resan från en tillvaro som revisor och respekterad samhällsmedborgare till kvinnan som letar efter en bro att bo under när hon blivit för gammal för att jobba, är det istället jag som gråter. Stora tårar som droppar ner över mitt tangentbord. Det krävs kanske ingen sovjetmänniska för att kunna få syn på något djupt mänskligt – bara insikten att vi som människor delar samma villkor. Det som drabbat dig skulle också kunna drabba mig. Det är mycket större än etnografens intresse av politiska system och dess efterverkningar i minnen och erfarenhet. Det är det ömtåliga inom oss.

Världar av mening

Vad var egentligen Sovjetunionen? De jag träffat hade olika anledningar för sin flytt, men många talar om att komma undan Tjernobyls efterverkningar. Det finns något i ordet Tjernoby, en symbolisk representation av en totalitär stat och det som världen var då. Frukten. Meningslöshet. Människors kroppar som intas av politiska system, som skadas

och dödas i staters förehavanden. Hur kan vi förstå det förflutna från horisonten av det liv som vi lever i idag?

Mina egna minnen av Tjernobyl består av pärlor som glittrade en sommardag. Jag går i en mellansvensk lövskog, bäckar och sluttningar som jag känner som insidan av min egen hand. Så en dag den där containern placerad i ett skogsbryn. Hur jag kliver upp i den och ner i havet av blänkande plastbitar, pärlor. Jag sveper med armarna omkring mig. Mamma som plötsligt kommer springande nerför backen. Hennes fötter som snabbt slår i marken, hennes händer som hastigt drar mig ur containern. ”Vi vet inte var den kommer ifrån” skriker hon och det är något oförståeligt med fasan i hennes blick. Det är sommaren efter Tjernobyl och Sovjetunionen har gått från ett abstrakt långt borta till ett konkret nära.

Atomskräcken, skriver Aleksijevitj i *Bön för Tjernobyl*, gör världen liten då den ogiltigförklarar invanda kategorier som ”fjärran och nära”. Det året kom detta fjärran, som tidigare funnits i säkert förvar bakom järnridån, nära. Det kröp över midsommarkade festbord och lät svampen stå orörd i skogen tills den ruttnade ner i mossan.

Samma sommar som jag nedstiger i en container lever Valentyna fortfarande i östra Ukraina. Det är fem år kvar tills hon ska föda en son som ska bli så sjuk att de fruktar att förlora honom för alltid. Det är tio år kvar tills hon och maken Evhen drivna av sonens sjukdom och drömmen om ett bättre liv ska emigrera till Argentina. Det är tjugosex år kvar tills vi ska sitta vid det här köksbordet och prata om hur något som för mig var en obestämbar skräck i de vuxnas blickar var hennes verklighet. Och så är vi tillbaka i det igen: hur man förstår någons erfarenhet. Hur ger man vittnesbörden om ett livs bäring när det livet inte längre kan förstås på sina egna premisser?

Att förhålla sig till någons erfarenhet är att förhålla sig till modeller av vetande och berättande. Som Sigrid Rausing skriver i *Anteckningar från en kolchos* – hennes litterärt omarbetade fältanteckningar från det nyligen självständiga Estland: ”Berättelser handlar inte bara om att samla fakta, man måste ha ett teoretiskt fundament för att kunna skriva his-

toria, eller tänka historiskt”. Det gäller förstås alla forskare, att teorin ger ramen för tolkningen. Men gäller det också dem som gestaltar? Som bär vittnesbörd? Som exempel använder Rausing hur olika överlevande från Estonia talade om färjekatastrofen i en dokumentär beroende på om de kom från Sverige eller Estland. Svenskarna formulerade sig väl, som den som i terapi fått hjälp att berätta om denna svåra erfarenhet. Men esterna däremot, skriver Rausing, talade tvekande, som om det var första gången de skulle sätta ord på det som skett. Som om det sovjetiska system de levte i inneburit att ”själva kulturen att skapa berättelser av minnen hade slagits sönder”.

Finns de där olika världarna där med oss vid Valentynas köksbord? Färgar de hur vi ser på varandra, vad jag frågar, hur hon tolkar det och vad det gör med hennes berättelse? Med min egen berättelse? Det förflutna är måhända ett annat land, men kanske handlar det inte bara om hur tidens gång mal sönder och ändrar, utan också om hela menings-system som präglat människor. Världar skapas och försvinner: ”Allting var för evigt tills det inte längre var” som antropologen Alexei Yurchak kallat sin studie om vardagslivet för den sista Sovjetgenerationen. Det som var då tycktes som den enda versionen av verkligheten. Är det inte så att det liv som vi lever i idag framstår som det enda möjliga? Det enda sanna?

Det kan liknas vid novellen *Södra motorvägen* av Julio Cortázar där en samling trafikanter skapar ett eget litet universum under några månaders trafikstopp utanför Paris. De upprättar sin egen vardagsrytm, egna koder, de förälskar sig, vårdar sina sjuka och tar hand om sina döda. Tills den dagen motorvägen ligger fri igen. Det samhälle de strandade trafikanterna skapat blir upplöst, som om det aldrig funnits: ”utan att man längre visste riktigt varför det var så bråttom – varför denna färd i natten bland okända bilar där ingen visste någonting om de andra, där alla stirrade rakt fram, hela tiden rakt fram” avslutar Cortázar sin berättelse om denna lika hastigt upplösta som normaliserade gemenskap.

Kanske lever vi alla i olika världar, rör oss mellan gemenskaper och meningssystem som bara är riktigt tydliga för oss själva? ”De som föddes i Sovjetunionen och de som inte

föddes där har inga gemensamma referenser. Det är människor från två olika planeter” skriver Aleksijevitj om de olika svaren på frågan ”vad är frihet” som hon får från föräldrar och barn i de postsovjetiska länderna.

Övergången till något som aldrig blev

Sovjetunionen föll sönder. Men vad följde på den? De som jag träffar under mitt fältarbete i Buenos Aires välkomnade perestrojkan. De talar om ”förändringarna” och hoppet som fanns om vad det nya skulle föra med sig. Och Sovjetunionens sönderfall skulle förvisso ändra deras liv, men kanske inte på det sätt som de hade föreställt sig.

”Folk var som hundar” säger Yulia som kom till Argentina i tjugooårsåldern. ”De var som kopplade hundar som sliter och drar i kopplet för att fort komma fram till allt det nya.” Yulia var nyexaminerad från en kulturinstitution i Kiev när hon anlände till Buenos Aires. ”Men sedan blev de lika fattiga där som här. Det var så sorgligt att se hur gamla farbröder och tanter stod i hörnen och tiggde. Universitetsutbildade. Människor som arbetat ett helt liv” fortsätter hon.

Yulia är två år äldre än jag. Vi är generationskamrater, vi kunde ha haft liknande liv, men nu föddes vi på olika platser. Ibland ter sig allt så slumpartat. Men det är det förstås inte. ”Om Sverige också hade blivit sovjetiskt skulle det ha blivit ungefär som Estland. Sveriges framgång beror inte på svenskarnas natur: den beror på historia och politik” skriver Sigrid Rausing. Det finns kanske ingen slump, utan bara världspolitik?

För mig var Sovjetunionen aldrig något mer än atomskräcken i min mammas hastiga rörelser. Men jag har följt min bonusmorfar i spåren av tvångsförflyttningarna vid karelska gränsen. Jag har hört honom berätta historier om ryssarna, om huset som hans familj tvingades lämna vid evakueringen. Fast har jag verkligen förstått honom? Är det huset han sörjer? Eller är det snarare allt det som gått förlorat som kunde ha varit? Vi har uppenbarligen också fötts i olika världar.

”Jag hade kunnat stanna kvar” säger Yulia, ”men nu blev det inte så”. Hon säger det i förbifarten. Som om det var något simpelt, bara ett val hon gjorde. Med tiden ska det visa sig att det inte alls var så, att hon snarare gjorde ett icke-val och sedan blev kvar i något hon kanske egentligen aldrig ville ha. Fast har vi egentligen möjlighet att välja? Är det inte snarare så att mellanstatliga bestämmelser, utfallet av krig och maktskiftet väljer åt oss? När det gäller migration påverkar förstås världspolitiska händelser. Sociologen Saskia Sassen skriver i *Gäster och främlingar* att migrationen inte är någonting som bara händer, utan internationella migrationer ”är skapade, strukturerade och inbäddade i specifika historiska faser”.

Det talades länge om ”transitionen” i studier av det postsovetjetiska samhället. Östeuropas övergång till en västlig modell av marknadsekonomi. Det sovetjetiska imperiets implosion tolkades som historiens slut och Östeuropas chans att omfamna demokrati och marknadsekonomi. Men hur kunde forskare och tyckare veta så säkert? Nästan tre decennier efter att muren föll har arbetslöshet, ojämlikhet och fattigdom ökat i regionen. Forskare är idag överens om att den förväntade övergången inte betedde sig som förväntat. Beter sig livet någonsin som förväntat?

”Det blev bara skit. Inte så att vi ville ha kvar det sovetjetiska systemet, det skulle falla på sin egen korruption ändå” säger Valentyna. ”Men vi ville bara ha en chans att leva som folk. Kanske hade det gått om vi betalat rätt banditer, men sedan blev han sjuk”. Hon nickar mot vardagsrummet där sonen sitter och ser på teve. ”Argentina var vår enda legala utväg som emigranter.”

Valen väljer åt oss. Valentyna och hennes make gjorde som så många andra människor gjort och gör runt om i världen: de bröt upp. De gav sig av för att rädda sin son och i sina hjärtan närde de förhoppningar om en bättre framtid. Vem kan klandra dem för det? Vi har alla fötts med hjärtan som pumpar av hopp och förtröstan, med en överlevnadsinstinkt som får oss att göra det vi måste. ”Fågeln väljer flykten. Vi valde den icke. Flykten valde oss” som Stig Dagerman diktat.

Den nya världen och ännu en kris

Vem har bestämt var skiljelinjen går mellan dig och mig, vårt och deras? Muren hade fallit men Valentyna såg inga vägar in i det väst som hon drömt om. För henne och många andra kom dock det särskilda migrationsavtal som Argentina slöt år 1994 med länder från det tidigare östblocket att innebära en möjlig väg ut. ”Så du är från Sverige” sade hon när jag ringde första gången. ”Vi hade gärna rest till Sverige istället om vi bara fått”. Har världen ett centrum och var ligger det i så fall?

Den postkoloniala teoribildningen har fått forskare och författare att vända blicken mot det som kallats periferier och ifrågasätta ensidigt fokus på västvärlden. Jag hade bott många år i Argentina när jag en dag träffade en rysk kvinna som kommit med 1990-talets nya migrationsavtal. I Buenos Aires fanns en hamn som varit öppen för europeiska emigranter sedan artonhundratalets mitt. Hela världen finns i Argentina, detta land av invandrare där sekler av politiska världshändelser och hemlandspolitik följts från cafébord i Buenos Aires. Jag visste allt det där, ändå blev jag förvånad. Hon talade om sin längtan efter Moskva och jag minns att jag tänkte: ”Varför reste du hit? Varför inte till Sverige eller ett annat land i Europa?” Kanske hade min värld ändå ett centrum? Och i den världens centrum fanns det gränser som stängde människor ute, då som nu.

Platser kommer med olika insikter, perspektiv som förskjuter allt vi tidigare vetat, ibland bara en aning, men tillräckligt för att för en stund göra oss villrådiga, andra gånger så mycket att allt som vi trott oss veta faller samman. Det som filosoferna Ernesto Laclau och Chantal Mouffe kallar för en dislokation. De som jag har intervjuat tycks ha genomlevt många dislokationer.

”Det första året bodde vi fem personer i ett rum utan fönster och fullt med kackerlackor” ropar Yulia och hennes röst bärs fram av samma indignation som den i Valentynas. Alla talar de om små migranthotell där de likt forna tiders emigranter trängdes på en liten smutsig yta. Det finns många andra likheter med forna tiders migrationsmönster. Många berättar om agenter som liksom för ett sekel sedan rekryterade migranter med löften om höga löner och en bättre framtid.

Förvisso var lönerna höga under 90-talet, men mot slutet av seklet gick Argentina in i en ekonomisk recession. Under några år hade peson, som knutits till den amerikanska dollarkursen, rått bot på den hyperinflation som präglade det sena 80-talet. Men ett år in på det nya milleniet rusade ekonomin rakt in i en spektakulär krasch. Utländska investerare drog sig ur och över en natt tömdes landet på kapital. För dem som kom från den postsovetjiska krisen gällde det att överleva från dag till dag i den argentinska krisen.

Många av dem jag möter talar om flytten till Argentina som något de drogs in i. Som om förändringarna som följde på Sovjetunionens kollaps och deras beslut att utvandra till Argentina drog dem mot en malström av osäkra anställningsförhållanden, undermåliga bostäder och löner som aldrig utbetalades. De talar som om deras liv stannat av. Och kanske var det så, för yrkesbanor bröts och drömmarna om framtiden i den fria världen uppfylldes aldrig. Argentina utgjorde bara ännu en dislokation och insikten att en god utbildning och flera år i ett yrke inte gjorde någon skillnad i den nya tillvaron.

De "gjordes till migranter" som den tidigare bankanställda Moskvabon Vadim formulerar det. Med titlar och betyg som inte godkänkts, med omöjligheten att fortsätta sina karriärer som läkare, ingenjörer eller revisorer. Vadim som gick från att jobba på bank till att sova på en säck bröd på bageriet där han både arbetade och övernattade. En enda gång har han återvänt, endast för att finna att hans barndomsvänner hade hus och fina bilar. I Putins nya Ryssland har somliga rest sig ur fattigdomen och börjat om på något som luktar gammal stormakt. "Jag skämdes över mig själv" säger han. "Jag skämdes och så återvände jag till Argentina". Han säger det som om det vore ett straff. Rörelser över gränser gör något med människor, ändrar identiteter, livsbanor och tidigare erkännanden.

"De sade att jag skulle börja från början, gå gymnasiet och sedan läkarlinjen. Men jag och min fru jobbade i en fabrik sex dagar i veckan för att kunna sätta mat på bordet och betala hyra. När skulle jag haft tid med det?" frågar sig Myroslav som en gång i tiden var specialistläkare i Kiev.

Igor som kom samma år som den argentinska krisen arbetar som taxichaufför nu, men

en gång arbetade han med djur i östra Ukraina. ”Så länge som jag kan komma ihåg kostade en liter mjölk lika mycket. År efter år. Det var ett stabilt liv” minns han. Sedan tog det slut och han och hans hustru hade inte möjlighet att ge barnen en bra utbildning i det nya Ukraina. De reste i förväg för att ordna upp det praktiska, tanken var att barnen skulle komma efter ett halvår. Men det skulle gå flera år innan de kunde återförenas. ”Här finns det inga rättigheter. Här har folk vant sig vid att tåga och ta emot” säger Igor. En dag kom han hem och hittade sin hustru hängande i köket. ”Hon klarade inte av alla förändringar, att leva så fattigt” säger han.

Hur skriver man om en sådan erfarenhet? Placerar man den i analytiska fack? Benar ut strukturer som drev henne dit? Eller söker man efter det inre? Det som jag ser i Igers blick vid intervju tillfället?

Det talas allt oftare om en sovjetisk nostalgi. I det forna imperiet växer en vurm för den gamla tiden, gamla arbetsläger blir till nöjesparker, sovjetiska utställningar och maträtter återuppstår. Som om människorna strävt bakåt för att komma framåt. Igor rycker på axlarna också åt detta. ”Vi ville bara leva som människor. Med värdighet” säger han. Han växte upp efter Stalintidens terror, formad av 1960-talets goda år. ”Det är klart att fri utbildning, sjukvård och kultur var en hjälp på vägen. Men vad hjälper det oss idag?”

Hjärtat som pumpar

Victor och jag sitter på en rysk restaurang i Buenos Aires och äter rökt fisk som smakar precis som den min pappa röker hemma. Ryssland och Sverige ligger nära på många plan, utan att svenskar någonsin låtsas om det. Min bonusmorfar utanför Imatra däremot, han verkar inte tänka på något annat.

”Björkar! Vi har ju björkarna gemensamt också” utbrister Victor som föddes i Murmansk och som anlände med sina föräldrar till Argentina som tvååring. ”Jag förlåter dem aldrig för att de tog mig därifrån” konstaterar han och det dallrar av sorg i luften. Migration

är så mycket större än policyforskning, statistik, integrationspolitik eller diskriminering. Victor, Igor och hans hustru är några av alla dem som hamnar i kläm med sina kroppar. ”Politiken märker människors kroppar, inte bara deras sinnen” skriver Rausing om det postsovjjetiska Estland. I det här fallet handlar det kanske lika mycket om Sovjettiden som det som kom efter den? Avreglerade arbetsmarknader och kris efter kris. Besvikelsen handlar kanske inte om hur livet i Argentina blev, utan om hur livet i den nya världen blev?

Varje rörelse i rummet är ett hjärta som bankar, fyllt av drömmar och nederlag. Victor talar inte längre med sina föräldrar, de bor i olika argentinska städer och han önskar sig bort. ”Men det är klart att jag fattar att Ryssland inte är mitt hem. Jag har ju vuxit upp här. Jag skulle vantrivas där också. För evigt uppdragen med rötterna” säger han och ler ironiskt. Jag bär med mig det där leendet till mitt tangentbord, hans smärta flimrar över skärmen.

Aleksijevitj har i *Kriget har inget kvinnligt ansikte* beskrivit hur människorna efter att pestrojkan inletts skyndade sig ”... mot ett okänt mål. Återigen på väg mot framtiden. Vi visste ännu inte – eller hade vi kanske glömt? – att revolutionen alltid är en illusion, speciellt i vår historia. Efter striden kommer plundrarna”.

De människor jag mött i Argentina har vittnat om sitt Sovjet och om sin besvikelse över hur livet blev. Några har nästan liturgiskt bittert pekat ut plundrarna, andra har med korthuggen saklighet konstaterat att livet inte blev som de tänkt sig. Storpolitiken finns där. Och den mänskliga erfarenheten finns där för att tolkas, gestaltas och dokumenteras.

Inte bara i Argentina, utan i hela världen finns spår av världar som upplösts och hur det påverkat människor som levt i dem. Människor på flykt, människor som dör i gistna båtar på Medelhavet, människor som sköljs upp på stränder där andra badar och människor vars yrkesdiplom sakta gulnar i en byrålåda.

Vad gör vi med det levda livet?

Kanske är skrivandet, om inget annat, ett sätt att lindra plågan, att besvärja vetskapen om det som vi ändå redan vet: att vi delar det djupt mänskliga. Att det som drabbar dig kan drabba även mig. Att det är valen som väljer åt oss?

Färdkost för evigheten – en essä

Maria Danielsson

Jag bläddrar bland dokument i Landsarkivet i Uppsala. Rösten från kvinnan som motvilligt låter tala om sig i tredje person från sjukhusjournalernas gulnade sidor når ända hit, till den här sidan av modernitet och världskrig och jag läser. Jag läser som om just jag vore den tilltänkta adressaten. Jag ämnar utföra det filosofen Paul Ricoeur beskriver som en *mimesis praxeos*. Alltså en handling som adresserar ändligheten. Genom de fragment som dokumenten bjuder blir jag samtidigt både vittne och medaktör. Jag fogar strofer. Spår formuleras i det som återfinns. Jag är ett barnbarns barn och jag vänder mig om och möter min farfars mors blick där i landsarkivets samlade minne.

Omkring vart trettionde år avlöser de levande de döda genom generationsskiftet. Trettio år är den genomsnittliga åldern för reproduktion. Och tre gånger trettio kan, mellan tummen och pekfingret, sägas vara nutidens mått på ett liv. Detta biologiska faktum utgör grunden för det Ricoeur kallar den upplevda tiden. Den som består av händelser och skeenden. Dessa, tänker jag mig, destilleras om natten till de åtbörder som formar kropparna på dem som står på tur att födas.

Just nu där jag sitter framför datorn, fastnar blicken på en svepask från Stora Tuna i Dalarna. Där står årtalet 1894 målat i kurbits. Det är året min farfar föds. Han är hennes tionde barn. I asken några svartvita fotografier. Ansikten från den första generation som någonsin fotograferats.

När detta skrivs är det nästan på dagen trettio år efter det att Sverige vaknade upp till ett fullbordat statsministermord. Någon hade skjutit Olof Palme på Sveavägen i Stockholm. Genom kalendertiden blir den upplevda tiden inskriven i den kosmiska tiden, skriver Ricoeur, och den linjära tiden skriver in sig i den cykliska. Ögonblicken som förbiilande punkter är skenbar. Det förgångna ligger och spinner dröjande i just detta ögonblick på samma sätt som en ton som just klingat av. Min farfarsmor Margareta Elisabeth, kallad Greta-Lisa föddes 1851. I de återfunna dokumenten framgår att hon under sitt liv föder elva barn. Nio av dessa når vuxen ålder. Hennes man, min farfars far, hemmansägare Daniel Danielsson driver tillsammans med sin stora familj ett jordbruk i Stora Tuna i Dalarna. Jag kan i husförhörlängderna följa hur läskunnigheten tilltar i familjen för vart år barnen blir äldre. Min farfar, Rupert, är nummer tio i syskonskaran. Han är elva år när hans mor, Greta-Lisa 1907 insjuknar i en svår influensa med hög feber. Hon kommer aldrig tillbaka från feberdimmorna. I journalanteckningar från Uppsala hospital står ”De första tecknen på sjukdom var ångslan över en förskräcklig dröm som hon haft. Hon sade att gud övergivit henne [...] trodde att gud dött och att detta var hennes skuld, trodde att hon skulle betala pengar och halshuggas enär hon inga hade. Vill gå ut i snön för att dö, det var orätt att äta, alla voro döda, ingenting fanns till, allt var [...] bedrägeri”.

Strax före sin död beskriver hon sig själv, enligt journalanteckningarna, som ”Den mest skuldbelastade, den uslaste, den syndfullaste människa som funnits”. Hon reagerar normalt på nålstick men säger ”Ni får göra vad ni vill med mig, bara ni tar kål på mig.” Några dagar senare frågar doktorn efter hennes namn, hon svarar: ”Jag heter en obetydlig varelse. Jag är ingen verklighet.” Han frågar när hon är född. ”Jag är född från begynnelsen, jag är aldrig född.” När doktorn igen frågar när fru Danielsson är född svarar hon; ”Fru Danielsson är inte född hon heller men det ska föreställa 1851.” På frågan vilket det innevarande året är blir svaret:

”Det är ingen tid nu.”

Hon tillbringar julen 1909 på hospitalet. Sveriges djupa och av maskiner ännu orörda granskogar böjer blygt sina grenar under tyngande snö. Björnarna sover. På Sankt Lars i Lund sitter ett annat hospitalhjon, Erik Hermelin, och översätter persisk poesi. Nietzsches *Ecce homo*, med undertiteln: *Hur man blir den man är*, har nyligen publicerats postumt. Av allt detta vet Greta-Lisa troligen inget. Hon är bedrövad över att hon inte får sig tillsänt några paket som många av de andra patienterna får. Hon ser det som en bekräftelse på att hennes anhöriga är döda. I den sista anteckningen som görs innan hon insjuknar och dör i bukhinneinflammation, citeras hon återigen: ”Det finns ingenting som är sant. Gud finns ej. Doktorn är en död skugga, ingen verklig doktor.” Greta-Lisa avlider under en operation på Uppsala Akademiska sjukhus på morgonen den åttonde januari 1910 i en ålder av 59 år.

Greta-Lisa är som gift kvinna omyndig och röstar därför aldrig under sitt liv. Kvinnlig rösträtt finns sedan 1700-talet bara för änkor. Giftna såväl som ogiftna kvinnor är omyndiga. Hennes man Daniel Danielsson är därmed inte bara hennes man utan också hennes målsman. Det skulle dröja ännu ett decennium efter hennes död, innan kvinnlig rösträtt införs i Sverige och ytterligare ett halvsekel innan Olof Palme skriver sitt manifest över den svenska familje- och jämställdhetspolitiken. ”Vi jobbar mot påtryckningar från tusentals år av gamla traditioner. Det kräver daglig envishet, tuffhet och tålamod” säger Palme 1970 i ett tal på Women’s National Democratic Club i Washington D.C.

På vinden letar jag fram lådan med mina dagböcker och tar en från högen. Den är kvadratisk och pärmarna är gjorda av tjockt svart skinn med sirligt mönster tryckt i hörnen. Jag slår upp en sida och läser:

”Gårdagens rester sköljs upp på den nya morgonens strand. *Jag tycker inte om mig själv* heter den bur som måndag höll mig i. Kall och med osynliga täta väggar [...] Det går att hålla igång *ett låtsas* i den. Det går att säga saker och producera skratt – desarmera hotet från sanningen om *att jag inte är med*.”

Texten är från oktober 1998. Jag bläddrar bakåt och läser vidare från april samma år: ”Sådan är knuten i min själ. Sådan är den att den vill vidgas men kan inte [...] Hur kan jag uthärda? Bör jag uthärda eller handla? Jag känner mig anklagad. Som om jag inte handlat ur mig själv och ångrar mig djupt just därför.”

Även här en ansiktslös skuld. En skuld som gör en ovärdig. Vi inser det både jag och Greta-Lisa i den stund vi ser varandra. Mellan oss två män. Hennes son Rupert och efter honom hans son Lars. Eller om man så vill: två fäder. Jag tänker på hur min pappa Lars levt sitt liv med detta enda för ögonen: Att rädda världen. I ett minne sitter vi i en gammal rostig bil på väg genom 70-talets småländska landskap. Det är mitt under oljekrisen och det blåser. Vi är båda fåordiga: Jag i tonårströts och han uppfylld av tankar på sitt projekt. Då berättar han för mig om sin känsla av skuld och hur den driver honom. Jag minns att jag tänker att en sådan skuld aldrig går att betala av. Sedan sitter vi återigen tysta.

Rupert berättar aldrig om sin mamma för sina barn. I Lars minne finns inga spår av henne. Min berättelse börjar inte med mig. Jag ser Greta-Lisa sjavande en tidig morgon genom snön iklädd lager av långa kjolar. Kornas råmande kommer närmare. Månen är i nedan, och tätt intill Jupiter. Hon ser ner mot sina fötter. Fötter som steg för steg för henne vidare på pliktens snitslade bana. Jag ser hur skuldens rötter når utöver mitt eget liv. Och även utöver Greta-Lisas. Välsignelser och förbannelser vet inte av generationsväxlingens gränser. Omöjligheterna tiger inuti det som låter sig sägas. Men genom sprickorna, genom tiden, kommer orden. Filosofen Vladimir Jankélévitch skriver att den som en gång har varit kan sedan inte *inte* ha varit och att just detta att *ha- varit* blir ”hans färdkost för evigheten.”

Är det så självklart att man finns bara för att man blivit född? När Greta-Lisa i slutet av sitt liv inte ser sig som född så är det faktiskt just genom reträkten som hon träder fram. Och när jag tänker efter så måste det finnas många människor idag som med mig har hennes vara att tacka för sin stund på jorden.

Greta-Lisas läskunnighet är enligt kyrkböckerna god. Varje söndag lyssnar hon, mer eller mindre förstrött, till långa predikningar. Familjebibeln, böckernas bok, ligger mitt i storstugan som en stor och tung möbel. Stränga husförhör är en del av hennes årsrytm. Prästen vet vad som krävs för att undgå den eviga elden. Bibelns berättelser formar hennes uppfattning om livet och om sig själv. Guden upprepar genom prästen och den heliga skrift de förmanande orden ”Men av kunskapens träd på gott och ont ska du icke äta, ty när du äter därav, skall du döden dö.”

Men det som är gjort kan inte göras ogjort. Ormen är listig och kvinnan har lust till förstånd. Hon inte bara tar en frukt och äter. Hon räcker den också till mannen. Men Gud ser allt och Adam skyller på kvinnan, hon som i berättelsen ännu inte fått sitt namn. ”Kvinnan som du givit mig till att vara med mig, hon gav mig av trädet, så att jag åt”. Gud vänder sig mot kvinnan som i sin tur skyller på ormen. Ormen förbannas av Gud. Relationen mellan kvinnan och ormen förbannas. Fruktbarheten och havandeskapet förbannas. ”Jag ska låta dig utstå mycken vedermöda, när du blir havande; med smärta ska du föda dina barn. Men till din man skall din åtrå vara och han ska råda över dig.” Även jorden förbannas: ”Därför vare marken förbannad för din skull. Med vedermöda skall du nära dig av den i alla dina livsdagar”.

Filosofen Marcus Gabriel refererar till Nietzsche i sin bok *Varför världen inte finns* som där konstaterar att ”kring hjälten blir allt tragedi, kring halvguden satyrspel och kring Gud blir allt – vad? Kanske till världen?”

Efter Greta-Lisas dröm om guds död och sin egen oförlåtliga synd blev det orätt för henne att äta. Efter den dagen åt hon inte men lät sig matas. Det står i journalerna att det är just vid dessa matstunder som hon blir än olyckligare. Hon upprepar att maten är ”lort och smörja.”

Jag betraktar fotografiet i svepasken, den lilla flickan uppklädd till kvinna. Både korsetten och munnen är slutna, tillslutna, och jag tänker på strofen som avslutar Wittgensteins *Tractatus Logico-Philosophicus* ”Om det man inte kan tala måste man tiga.”

Hennes blick möter min bortom nittonhundratalets horisont. Namnet på det som skulle komma till henne en natt, långt efter det att fotografiet är taget, stavas i journalerna först *melancholia* och sen *insania*.

Människan äger sin historia som minnet spelar tillbaka den. Den berättelsen har del i kollektivets berättelser; familjens, släktens, det geografiska områdets, språkets, religionens, samtidsens, mänsklighetens och de nattliga drömmarnas. Greta-Lisa och jag är delar av samma kedja av händelser. Hon är en del av min historia och jag är en del av hennes. Till sammans kan vi upphäva tiden och vi kan upphäva lagen därför att vi båda har del i en ström. Gud må vara död. I den skapelseberättelse hon fått sig till livs ser jag framför mig hur guden dör i förvisningen. Han faller oåterkalleligt rakt ner i famnen på människan. Och här står vi med famnen full och vet inte vart vi ska vända oss. Jag viskar till Greta-Lisa innan jag släpper henne tillbaka: Bokstav för bokstav ska vi vällustigt tugga i oss det förlorade. Subjektiviteten, tvivlet och begäret.

Det ondas sken

Joel Backström

I Ernst Lubitschs *Att vara eller icke vara* repar en teatergrupp i Warszawa en satirisk pjäs om nazisternas framfart, det är strax innan de verkliga nazisterna ockuperar stan. Regissören är missnöjd med skådespelaren som spelar Hitler; fast ansiktsdragen har en slående likhet ser han inte alls ut som den skräckinjagande diktatorn, bara som en simpel vardagsmänniska. Medan regissören förgäves kämpar för att sätta ord på det där ”extra” elementet av demoni han saknar, faller hans blick på ett fotografi av Hitler på väggen, och han utropar triumferande: ”Se där, *så* ser Hitler ut!” Varpå skådespelaren replikerar: ”Men det där är ju ett fotografi på mig!”

Lärdomen? Det finns ingen mystisk, ogripbar kärna av mörker i ondskan, bara en fantasi vi själva läser in i bilden av den Onde. Mystiken är mystifiering, självbedrägeri. Betänk att det mystiska skimmer som tycks omge Hitler ingalunda väcker enbart fasa och avsky – vilket vore fallet om det verkligen handlade om att varsna det *onda* i det han gjort – utan skräckblandad fascination, en tvetydigt beundran. Det förrädiska i denna attraktion blir uppenbart så snart man flyttar blicken från bilden av Hitler till hans brott, verklighetsgrunden som hans berömmelse vilar på; morden, tortyren, den djävulskt gemena förnedringen av miljontals försvarslösa män, kvinnor och barn. Här förvillas blicken inte av något mystiskt skimmer, det är bara hemskt och meningslöst. Det är så ondska ser ut på riktigt. Dess attraktion är falskt sken.

Det är maktens, framgångens skimmer som omger Hitler; det som väcker beundran är

inte hans onda handlingar i sig utan att han närapå lyckades lägga hela världen under sig. Det finns otaliga filmer om psykopatiska seriemördare, men har man någonsin sett en film om en misslyckad psykopat, en som var ond nog att vilja mörda, men inte lyckades? Nej, istället avbildas njutningsfullt, med ett estetiskt raffinemang som döljer dödandets verklighet bakom dess gruvligt estetiserade detaljer, ”onda genier”, figurer som Hannibal Lecter som *ingen tycks kunna motstå*. Och det är just fantasin om oemotståndlighet som de vanliga hyggliga människorna i biopubliken inte heller kan motstå. Det är vad vi vill se. Och om avgrunden som denna attraktion öppnar i oss själva blir för skrämmande, köper vi biljett till kvällens andra föreställning, där det visar sig att det trots allt finns en rättsskaffens polis, en representant för samhällsordningen, som lyckas överlista den onda anden och trycka ner honom i flaskan igen. Sålunda tröstad och dubbelt mystifierad kan den vanliga hyggligheten glömma sin egen dragning till det ohyggliga, och somna om.

*

Det onda skyr ljuset, skriver Simone Weil i *Tyngden och nåden*. Det går inte att göra det onda, eller att fascineras av dem som gör det, utan mystifikation: ser man det onda klart kan man inte göra det, bara lida det. Därför framstår det onda vi själva gör inte för oss som ondska, utan som något gott, eller åtminstone ursäktligt, legitimt, nödvändigt, oundvikligt, bara alltför mänskligt. Weil: ”Den oskyldige som lider vet sanningen om sin bödel, bödeln vet den inte”. Det vill säga han kan inte tillåta sig veta – och förbli bödel.

Så vem *är* bödel? Svårigheten är att bara den som själv inte är det kan svara sanningsenligt på frågan. Bödlar och plågoandar finns inte bara i koncentrationsläger. Folk kan behandlas som om deras existens var utan betydelse, som om de var ohyra, utan att någonsin utsättas för fysiskt våld. En föraktfull blick kan tillintetgöra en människa. Det är sant att det här ändå är något helt annat än att mörda folk, men vad vill man säga med det? Tänkte man kanske trösta det snyftande mobbningsoffret med att det ändå var värre

i Auschwitz? Att jämföra grader av ondska för ingen vart, det viktiga är att se ondskan i också den ”lilla” vardagondskan, inte förringa eller ursäkta den, och samtidigt se att den ”stora” ondskans motiv och gruppdynamiken bakom den återfinns i skolkorridorer runt om världen.

Den som undrar vilken väg som leder från skolkorridoren till Auschwitz kan bekanta sig med Adolf Hitlers levnadslöpp. Läs *Mein Kampf*! Här ser man hur djupt in i ondskans mörker en människa kan hamna som hämningslöst hänger sig åt det ressentiment och de grandiosa hämndfantasier som motgångar och oförrätter, små eller stora, så lätt väcker. Hitlers motiv var banala; inget är så banalt som storhetsvansinne. Dess grundform är just ressentimentet, känslan av att hela världen är ur led för att *mitt* liv inte blivit som jag önskade, och att detta ger mig rätt att hämnas på någon, vemsomhelst. Som om världen kretsade kring mig och andra fanns här för att tjäna mig! Misströstar man om hämnd och upprättelse blir det depression, men de flesta hittar något sätt att ge utlopp för sin besvikelser, om så bara genom att tänka giftiga tankar om medpassagerarna på bussen hem. Andra, som Hitler, lyckas få en hel nation, en hel värld, att spela med i det privata upprättelsedramat. Det är en enorm skillnad i yttre ramar, och i konsekvensernas förskräcklighet för andra människor, men vad motiv och själslig logik beträffar är det fortfarande bara smått och giftigt, som allt storhetsvansinne.

Man missförstår vanligen idén om ”den banala ondskan”, och inte heller Hannah Arendt, som myntade begreppet i sin bok med samma namn om rättegången mot nazi-byråkraten Adolf Eichmann, såg saken riktigt klart. Man föreställer sig att storhetsvansinne är något exceptionellt och inser inte hur banala också Hitlers, inte bara underhuggarnas, motiv var. Och eftersom man inte vill tro att det kan vara något *allvarligt* fel på ens egna vardagliga reaktioner, antar man att motiven som drev Eichmann och hans likar som sådana var oproblematiske och fick fruktansvärda följder bara för att konstellationen i samhället förändrades i en extrem riktning. Men det är inte så. Det stämmer att Eichmann inte tycks ha drivits av ideologisk fanatism eller bestialitet, utan närmast av

ett slags pedantisk funktionärsnit, en beslutsamt fantasilös karriärism och den tafatta upphetsningen hos en social nolla som oväntat erbjuds en roll i ett drama av världshistorisk betydelse – i detta fall judeutrotningen. Motiven är på inget sätt exceptionella, men det onda finns i dem själva, inte bara i de handlingar de ledde Eichmann till. Även om han stannat kvar som försäljare på Vacuum Oil Co, där han jobbade före han tog värvning på SS-byrån, hade hans livshållning varit lika destruktiv. Och det är för att hans hållning var sådan som han inte hade några invändningar, inget inom sig som gjorde uppror, mot det mordiska arbetet han sattes att utföra.

Det är vad det betyder att vara karriärist: man ser ingen mänsklig mening bortom att klättra uppåt på prestigestegen, och alltså heller ingenting som kunde få en att stanna upp och tänka om; varken tanken på kollegan man gement baktalat för att knipa hans jobb eller på offren man gjort karriär på att frakta till mordfabriken. Någon kanske invänder att alla karriärister inte är beredda att gå lika långt som Eichmann, men det betyder bara att de inte *är* lika renodlade karriärister som han, att de inte lika framgångsrikt lyckas förtränga och köra över den moraliska förståelse och livsbejakelse som finns någonstans i varje människa. Och att de flesta karriärister som kunde gå lika långt som Eichmann inte hamnar i lika extrema omständigheter, så att konsekvenserna av deras destruktivitet inte blir lika hemska, bör man vara tacksam för, men det gör inte deras hållning ett uns bättre.

*

Karriärism är allestädes närvarande, men är i sig en form av det onda. Och som all ondska behöver den sin mystifikation. Beroende på varifrån hotet mot livslögnen kommer gömmer den sig bakom cynism eller idealism. Cyniskt säger man ”Hade inte jag gjort jobbet hade någon annan tagit över”, ”En enskild människa kan inget göra, vi är bara kuggar i ett maskineri”. Och bevisar en kollega motsatsen genom att oväntat göra annorlunda, protestera där man själv klokt hållit tyst, misstänkliggör man hennes motiv, kallar henne

arrogant eller naiv. Men samtidigt står man inte ut med renodlad cynism, den fega beräkningen, gemenheten och den hopplösa förtvivlan som ligger i ens egen hållning dras inte till sin yttersta spets. Det skulle bli för fult och hopplöst, och därför måste cynismen kompletteras med idealism: man behöver ett högstämt festtal nu och då för att stå ut med vardagsgnabbet, och intalar sig att man innerst inne inte är någon hjärtlös och lågsinnad best, även om man tyvärr måste vara hård för att klara sig i livet. Man har faktiskt sina principer och sina ädla känslor, också!

Eichmanns idealism bestod i att han upphöjt laglydnaden och skötandet av uppgifterna han ålagts till absolut plikt. Vad skulle det bli av samhället om folk inte skötte sig och lydde sina överordnade? Kaos! På motsvarande sätt hörs företagsledare, toppfunktionärerna i de mäktigaste byråkratierna idag, indignerat avvisa all moralisk kritik mot brutal utsugning av arbetare och natur, skatteflykt och de egna jättebonusarna med hänvisning till sin heliga, lagstadgade plikt att maximera vinsten för bolagets ägare, och med att hela samhällets välstånd faktiskt bygger på deras outtröttliga ansträngningar att producera allt bättre produkter allt billigare. Det är deras idealism, lika grotesk och lika pompöst omhuldad som Eichmanns.

Vad hjärtlösheten beträffar, beskrev Eichmann under polisförhören ett möte i Auschwitz med juden Storfer, som före han själv hamnade i lägret hade samarbetat med Eichmann kring de praktiska deporteringsarrangemangen – vilket det lokala judiska ledarskapet i regel gjorde, i ett dödsdömt försök att ”göra det bästa av situationen”. Eichmann beklagade att det tyvärr var omöjligt att få ut hans ”gamle vän” ur lägret, sånt var strikt förbjudet, men det värmdde hans hjärta att han ändå lyckades utverka ett lättare arbete för Storfer, som skulle sopa grusgångarna och rent av ibland tillåtas vila på en bänk. Några veckor efter detta ”vanliga mänskliga möte”, som Eichmann kallade det, var Storfer död. Historiens syfte var uppenbarligen att övertyga polisen, men främst Eichmann själv, om att han inte var någon hjärtlös typ. Och så sentimentalt som vi till vardags tänker på medkänsla och vänlighet kan det stämma. Men vi tänker så bara för att vi inte vill inse att

hjärtlöshet mera sällan tar formen av totalt kallsinne, även om också det har sina bruk, utan uppträder just som vår omhuldade sentimentalitet; man ”känner med” den olycksdrabbade, beklagar situationen – och lämnar den andre åt sitt öde. Sentimentalitet kostar nästan ingenting och underhåller effektivt en nödvändig övertygelse om den egna ”mänskligheten”. Det karriärister däremot inte har råd med är kärlek till nästan, det slags medkänsla som ser situationen klart och vägrar acceptera lögn och orättvisa – och därför oundvikligen leder till besvärliga konflikter med omgivningen.

*

Arendts bok om Eichmann väckte anstöt hos dem som vägrade släppa bilden av den demoniskt skimrande ondskan. Men många fler tilltalades genast av banalitetssidén, som numera är intellektuellt allmängods. Det som verkligen väckte anstöt var andra saker, och vill man förstå ondskans och vardagsmoralens dynamiska samspel är reaktionerna på boken minst lika intressanta som det som står i den. Arendt höll Eichmann helt och fullt *ansvarig*, att hans motiv var banala utgjorde ingen förmildrande omständighet. Mot detta insisterade en kör av indignerade röster, liksom Eichmann själv hade gjort, att man inte kunde kräva att en person i hans position, i ett samhälle där nya lagar och moraliska måttstockar införts, skulle inse att det var fel att följa de nya reglerna. Kritikerna ansåg det arrogant att sätta sig till doms över Eichmann, för ingen kunde ju veta hur man själv skulle handla i motsvarande situation. Den vanliga hygglighetens apologeter stämplade alltid det som ifrågasätter dem själva som arrogans. Ju värre insikten drabbar, desto arrogantare befinns den instinktivt vara. Man känner igen sig själv i Eichmann, men istället för att förfärat begrunda det djupt ansvarslösa i viljan att flyta med strömmen – och helst få flyta ovanpå, med plats i någon av de finare båtarna – som man delar med honom, deklarerar man att ingen är ansvarig för vilka strömmar den väljer att flyta med, att ingen kan kritisera oss om vi valt att nöja oss med vanlig hygglighet, hur ohyggligt det än slutade.

Som Simone de Beauvoir påpekar i "Existentialismen och folkets visdom", vill vi gärna tro att det goda är lätt (det vill säga vi blandar ihop godhet med hygglighet; det räcker med att hålla ord, hjälpa grannen, och så vidare), och vi har heller inget särskilt emot att acceptera att det är omöjligt ("Ingen är ett helgon"). Det som bär emot är att erkänna att det goda är *svårt men möjligt*. Vanliga hyggliga människor, jag menar de som uppfattar sig själva som sådana och inbillar sig att godhet inget är mer än hygglighet, kan förvisso göra mycket som är bra, de kan i många stycken vara hjälpsamma, modiga och osjälviska. Men eftersom de i grunden vägrar ifrågasätta kollektivets uppfattningar om rätt och fel kan de också utan att blinka göra de hemskaste, mest själviska saker, om det betraktas som normalt eller som plikt i samhället. Den hederliga företagaren skulle aldrig drömma om att stjåla, men ser inget fel i att betala sina arbetare svårlöner; invandarpappan sliter själv-uppoffrande för sina barn men tvingar dottern att gifta sig olyckligt om familjens ära så kräver; den progressiva och toleranta akademikern intrigerar hänsynslöst i spelet om tjänster och inflytande, "för så fungerar det". Och så vidare, utan slut.

Den kollektiva moralens centrala fråga är vad man "får" och "inte får" göra. Kollektivet förbjuder vissa saker, men tillåter ansvarslösa utsvävningar åt andra håll. Till exempel anses man ofta ha "rätt" till självömkan och småsint kränkhet, och får idka emotionell utpressning genom att bli stött eller ledsen. Och man kan kräva saker som man egentligen inte behöver av dem som står i skuld till en, trots att det förorsakar dem lidande. Man behöver inte skämmas för det, man har rätten på sin sida. Naturligtvis accepteras sånt fult spel inte alltid, utan bara där det är "legitimt". Men hur kan det någonsin vara legitimt att vara småsint eller att sko sig på andras bekostnad? Talar vi om moralisk *förståelse*, i motsats till kollektiv moralism, så är det omöjligt. För då handlar det inte alls om vad "man" får eller inte får göra, utan om att *du* förstår och vidkänns vad du gör den andre, utan att förneka, förvränga, förminska någonting, utan att skönmåla eller demonisera. Det handlar om att se utan skygglappar, känna utan skyddshandskar. Kort sagt, om att älska din nästa. Och det är det som är det svåra.

*

Eichmann-boken upprörde folk också för att Arendt påpekade att det judiska ledarskapets policy att samarbeta med nazisterna bidrog till att massmordet blev så fruktansvärt effektivt. Arendt, själv judinna, hade "förrått" sitt folk genom att anklaga dem, de oskyldiga offren, för att ha gjort något fel. Drevet mot henne, effektivt skildrat i Margarethe von Trottas film *Hannah Arendt*, illustrerar två av det ondans centrala, och närbesläktade, mekanismer: den instinktiva oviljan hos kollektivet att erkänna att "vi" gjort något fel, och den lika instinktiva viljan att dela in världen i offer (vi och våra vänner) och förövre, där de förra framställs som alltigenom oskyldiga och behjärtansvärda, och varje antydning om att det inte är så enkelt uppfattas som ett förringande av både offrens lidande och förövernars skuld.

Nazismen själv manifesterar båda tendenserna i extrem form: de "rena" arierna är starka men oskyldiga offer för de "orena", svaga men sluga judarnas ondskefulla infiltration, vilket legitimerar alla medel i försvaret av folkgemenskapen. Nazismen renodlar, och blottar därmed det inneboende vansinnet i de destruktiva tendenser som finns i varje kollektiv, men i varierande utsträckning motverkas av mer livsbejakande krafter (en inträngande analys av dynamiken finns i Hannes Nykänens bok *Samvetet och det dolda*). Utöver självbilden av oss i kollektivet som oskyldiga offer, finns här dyrkan av makt, framgång och dominans, och föraktet för svaghet, samt en instinktiv känsla av att enskilda människor i grunden är ingenting och kollektivet allt. Detta är olika sidor av samma destruktiva inställning: dyrkar man makt föraktar man enskilda människor, och tvärtom. För makt är förakt, och på ett djupare plan skräck, för öppen kontakt mellan människor. Maktutövning, privat och kollektiv, består i att skrämja, tvinga, överväldiga, smickra, diktera, kontrollera, manipulera. Makten har inget stort eller härligt över sig, och den berusar bara den som lider av beröringsångest, för makten tillåter en att ha att göra med andra människor utan att de får beröra en, eller så att beröringen, som alltid finns där,

inte besvärar, inte *utmanar*. Och kollektivet är alltid oändligt mycket mäktigare än den starkaste individ. Individen kan bli mäktig, framgångsrik, bara genom att lyckas tilltala kollektivet, locka folk med sig. Att tala om individualismen i vårt tävlingsfixerade samhälle är totalt missvisande; vad det handlar om är en förtvivlad kamp om att lyckas, bli populär; jakten på vinster, kunder och klick är rent flockbeteende.

*

Tävlingsfixeringen, bilden av samhällsutvecklingen som styrd av järnhård ekonomisk och teknologisk konkurrens, och av själva naturen som likadan, en evolutionär kamp där "själviska" gener konkurrerar och de mer välanpassade slår ut de mindre välanpassade, är den världsåskådning som redan Hitler växte upp med. Han drog sina egna slutsatser: om nu maktkamp är det enda verkliga, är sanning, rättvisa och medkänsla bara förvirring och svaghet. Men all kollektiv moral, också vår, uppfattar i grunden saken just så. Det är bara framgång som räknas, vilket betyder att det är först när kollektivet ställer sig bakom någonting som det får ett värde. Det förvandlas då till en *värdering* som "vi" står för. Sanningen hyllas således som ledstjärnan i Vetenskapen, Rättvisan i Domstolen, Medkänslan i Kyrkan, och de får därmed en viss kollektiv prestige. Folk som inte annars bryr sig om de fattiga känner sig ändå litet skamsna om *biskopen* förmanar dem till medkänsla.

Det vore dårskap att underskatta betydelsen av sådan institutionaliserad prestige för ett någorlunda fungerande samhälle. Total korruption och barbari blir följderna om domarna ger upp Rättvisan som ideal och öppet börjar driva privata eller politiska intressen, eller om vetenskapsmännen slutar hylla Sanningen, och helt börjar uppfatta sig som avancerade produktutvecklare. Men lika dåraktigt vore det att blunda för det oundvikliga elementet av förljugenhet i själva förvandlingen av sanning eller rättvisa till kollektiva värderingar. Förvandlingen innebär ju att det egentligen inte är sanningen eller rättvisan man bryr sig om, utan den kollektiva prestige de förbundits med. Det är just därför kor-

ruptionen kan sprida sig så snabbt om prestige försvinner, till exempel för att nya maktinnehavare aggressivt attackerar den.

Det som folk blir idealistiskt högstämnda över är det kollektivt prestigefyllda. Den enskilda människan uppfattas däremot som liten och tarvlig; här får cynismen spela fritt. I bröllopstalen hyllas Äktenskapet som institution och då också Kärleken, men vid kaffebordet förlöjligas tron på kärleken mellan två människor som en barnslig ungdomsdröm; ”alla vet” att bara sänkta krav, kompromisser och ömsesidigt smicker håller ihop ett äktenskap. Enskilda människor förlänas det som kallas storhet bara då de offerat sig för Fosterlandet eller på annat sätt förkroppsligat kollektiva värden. Rosa Parks beundras inte för att hon en dag fick nog och vägrade acceptera det rasistiska förtrycket, utan för att hennes vägran fick effekter, satte igång en rörelse som sedan växte sig stark och prestigefylld. Vem vet hur många Rosa Parks det funnits före Rosa Parks, och efteråt, som ingen hört talas om? Människor som gör det hon gjorde betraktas enbart som besvärliga eller galna så länge de bara kan åberopa sitt eget samvete; först om de får efterföljare blir de ”stora”.

Jämför Jesus på korset, bespottad och övergiven av alla, med samme Jesus avbildad på guldkrucifixet kring biskopens hals. Är han den samme? Här möter oss, från annat håll, kontrasten vi började med. Inkommensurabiliteten mellan ondskans vidriga verklighet och bilden av Hitler, alltså den kollektiva föreställningen om Ondskan, motsvaras av den mellan det godas verklighet och det kollektiva sken som omger det man kallar Gott.

*

Kollektivet skapas av oss, det finns där vi inte tar personligt ansvar för våra tankar och reaktioner, där ”jag” inte riktar mig direkt till ”dig”, utan istället ängsligt eller pompöst hänvisar till vad ”man” anser om saken. Men detta ”man” har ingenting med moraliska sanning eller förståelse att göra, och om ingen annan tänker själv är det desto viktigare

att *du* gör det. Det statistiskt insignifikanta är ur moralisk synvinkel det mest signifikanta. Det ser man på de våldsamma motreaktioner oliktankare väcker. Man kunde tro att majoriteten skulle betrakta en ensam dissident med nedlåtande överseende, hon är ju hjälplös mot deras övermakt. Men istället ger de sig med rasande indignation på henne, smutskastar henne och slänger henne i fängelse. Varför det? De är inte rädda för henne, utan för vad hennes handlande avslöjar om deras eget. Att en enda människa tar sitt moraliska ansvar visar att också alla de som inte gör det hade kunnat handla annorlunda.

Häri ligger kollektivets oerhörda bräcklighet, mitt i dess maktfullkomlighet. Eftersom det består av enskilda människor som försöker glömma sin enskildhet, sitt ansvar för *varandra*, hotar en enda människa som påminner dem om det att upplösa kollektivet. Kollektivets makt består genom att vi alla gör vårt för att upprätthålla skenet, dess makt över oss är alldeles bokstavligen skenbar. Det ondas sken är detta kollektiva sken. Skenet är det onda.

Litteratur

- Arendt, Hannah. *Den banala ondskan: Eichmann i Jerusalem*. Daidalos, 2013
- Beauvoir, Simone de. ”Existentialismen och folkets visdom” i *Brigitte Bardot och Lolitasyndromet: Essäer*. Modernista, 2012
- Hitler, Adolf. *Min Kamp, I–II*. Holger Schildts, 1934
- Nykänen, Hannes. *Samvetet och det dolda: Om kärlek och kollektivitet*. Dualis, 2009
- Weil, Simone. *Tyngden och nåden*. Artos, 2010

När tystnaden blir gestalt

Om Gunnar Björling och det icke sagda

Martin Högstrand

*Endast i det intuitiva livets tystnad och ro och stämning är det
som själen förnimmer skarpt nog för att utforska det fördolda.
Endast där lever hon helt, med alla sina krafter i innerlig enhet.*

Hans Larsson

I.

När jag i initialskedet av en särskilt svår period i början av 00-talet för första gången kom i kontakt med Gunnar Björling (1887–1960) var det genom ett av författaren signerat exemplar av diktsamlingen *Solgrönt* (1933) som jag fått i gåva av en vän. Redan titeln – visade den hän mot en färg eller ett vara? – slog an ett stämningsläge som inte bara hämtade sin klang från naturlyrikens område, men också indikerade en kärv lekfull humor. Jag läste samlingen samma eftermiddag, kanske för att jag då ännu inte hade stiftat bekantskap med lyrik som liknade den, kanske för att jag kände mig tvungen att ta mig igenom den exklusiva presenten snabbt, jag minns inte vilket.

Att resultatet gav mig skjuts i en bra riktning blev jag i alla fall klar över då dikterna fick mig att fundera mer på det ämne som brydde mina tankar mest dåförtiden och som hade att göra med mitt eget förhållande till lyriken: *tystnaden*. Ja, tystnaden: en skådeplats för stora frågor, ett rum för introspektion och lugnt blickande på livets teman, mellanrummens gläntor, kontakten med något *bortom*.

Vad jag minns av läsningen är att titeln höll vad den kunde antyda, för visst upprättar

Solgrönt på ett mycket bejakande sätt genom sina märkliga ordvändningar och sin rytm, en värld som knappast finns hos några andra poeter. Texten tycktes, som skulle bekräftas av de uttydare vars tolkningar jag senare kom att läsa, kretsa kring en rad viktiga motiv, av vilka kärleksmötet, dagen, ögonblicket och den skrivande akten var de mest iögonenfallande. I viss mån begrep jag att samlingen inte i sig är ett avslutat helt, utan att den säkert också för dess skapare var en del i en stor konstnärlig kropp, en skärva i en pågående process. Lika mycket för att det finns en konsekvent och egensinnig ton i språket som för användandet av ord som inte erinrade om andra poeter på 30-talet. *Solgrönt* var som ett livgivande andetag, en aning av ett större kretslopp.

Ett sådant första möte med en nydanande poet kan vara omvälvande och man förstår inte alltid att något fundamentalt kan hända en förrän det är för sent. Jag tänkte: Inom oss fogar vi samman våra liv efter principer vi finner godtyckliga. Vi bygger broar mellan dåtiden och framtiden, vi sätter oss kanske ner på en plats i oss själva och låter nuet vara det enda verkliga. Och om tystnaden för mig har drag av att vara ett bärande tema har jag i Björling funnit en bundsförvant.

Björling föreföll mig redan i *Solgrönt* söka efter en ordens klang bortom vanliga ljud, en framstammad hänvändelse mot himlen:

Jag söker ett befriat i min tungas ljud,
förkrosselses oordning och den höjd
som går ur söndrig själ och kamp med gud.

II.

Populär bland poeter sedan urminnes tider och också i Gunnar Björlings generation, har tystnaden ofta en kommunikativ betydelse som lätt låter sig förknippas med stillhet, intensiv känsloupplevelse och introspektion, teman som berör de flesta författare. Kanske är ordet tystnad vanligt just för att det kan stå för så mycket och för att det har en ganska diffus (metaforisk) laddning. Hos somliga är det till och med en sorts programförklaring, som hos Gunnar Ekelöf då han i sin ”Poetik” ur *Opus Incertum* (1959) skriver följande:

Det är till tystnaden du skall lyssna
 tystnaden bakom apostroferingar, allusioner
 tystnaden i retoriken
 eller i det såkallade formellt fulländade
 Detta är sökandet efter ett meningslöst
 i det meningsfulla
 och omvänt
 Och allt vad jag så konstfullt söker dikta
 är kontrastvis någonting konstlöst
 och hela fyllnaden tom
 Vad jag har skrivit
 är skrivet mellan raderna.

Ekelöf sammanfattar här mycket precist det jag tror gör gällande för många modernistiska poeter från vårt språkområde, något för diktkonsten generellt, nämligen att varje läsning innerst finns hos uttolkaren. Det är klart att de flesta författare kunde tolka tystnaden som intimt förbunden med läsandets akt, det outsagdas betydelse i konsten, det uteläm-

nades kraft och allt det som inte finns i verket men som ändå ger det liv. Men jag vill tro att Björling inte bara kunde skriva under på den ekelöfska ”poetiken” i den meningen utan också i en mer originell. Björling, som använder språket ytterst konsekvent, antyder med sin diktning dessutom att han genom orden har en särskild strävan mot ett *tillstånd* dit hans uttryck så småningom söker sig. En extremt bejakande poet som han är, skapar han en metod, där reduktionen av det abstrakta och svårgripbara är mer påfallande än hos många av de andra modernisterna, för att leda in lyriken i sin särskilda sfär. Även om många element knyts till just tystnadsmotivet, räcker det att ge ett typiskt citat ur Björlings tidiga produktion för att förstå att tystnaden *i sig* för med sig något alldeles speciellt för poeten:

Oskrivnen är den dikt som tonar bäst. Giv att
vårt liv den dikten bure — till en tystnad!

Den här ”aforismen”, som starkt syftar på det *generellt* oskrivna, erinrar oss dock om att tystnaden inte bara är värdeladdad i hans lyrik, utan rent av ett livsprojekt som kan bindas till en rad olika bärande linjer. Anders Olsson har i sin Björlingmonografi Att *skriva dagen* behandlat tystnaden under följande rubriker: Viljan att skriva tystnaden, Kroppens och hänförelsens språk, Tystnadens profetia, Den tysta profetian, Tystnaden som de dödas röst, Det stumma talet eller tystnaden som anomali och Världen som tystnad.

Många ingångar finns till poetens tystnadstematik, och de som Anders Olsson har i sitt verk är alla giltiga och uttömmande. Och ändå fanns det i sammanhanget en gnagande känsla av att något fattades.

III.

Gunnar Björling kunde på 20-talet vara väldigt konkret och romantisk, som i debuten *Vilande dag* (1922), där han på ett explicit sätt kunde låta tystnaden vara ett sätt att betrakta världen. Här finns de traditionella konnotationerna i hög grad kvar, men samtidigt en längtan efter att genom tystnadstemat finna obegränsning och evighet, en subtil förnimmelse av tingens beskaffenhet:

Tyst är, –
 som skuggan på gravarna sitter och hör oss och ser oss
 och talar förgånget så vist som det vore ett nytt.
 Tyst är, och stum är i dagen min röst;
 men jag dröjer och lyss, som där vore ej mer ett
 förgängligt:
 men blommor som doftat och hjärtat som lever.

På något sätt var detta min ingång till Björlings lyriska värld. Hur skulle jag i mig själv finna det väsentliga om inte en röst som utgick från tystnaden som en länk mellan världen och jaget kunde ledsaga mig dit? Jag hittade i den här typen av poesi – poesi som hade tystnaden som världsstämning – en resonans i mina djup dit ingen lyriker förut hade lyckats föra mig.

IV.

De akademiska texter jag tog till mig för min magistersuppsats i litteraturvetenskap, som jag började arbeta med hösten -05, gick i vida lovar runt de viktigaste av de frågor som tycktes mig centrala i Gunnar Björlings författarskap, som om uttolkarna genom diverse omskrivningar inte riktigt kunde närma sig de innersta gåtor som författarens lyrik bär på. Hur skulle man rent konkret förstå det faktum att hans tystnad var intimt förbunden med livet? Vad innebär det att inväva stumheten i språkets så välljudande beståndsdelar? På samma sätt som skrivandet för poeten var omöjligt att separera från tillvaron, tycktes det omöjligt att separera tystnaden från hans ljud, som i en dikt ur *Luft är och ljus* (1946):

Så stort och stumt är
jag hör din tystnad ljudande
jag hör vad jag skall höra
jag hör det ljud det ingen talan täcker.

Man kunde få intrycket att Björling genom sina paradoxer ville utplåna de lexikaliska betydelseerna i orden för att få fram själva klangen i vad som sägs. Kanske är det för övrigt en tanke som liknar vad den tyske filosofen Theodor Adorno skriver i *Estetisk teori*, nämligen att ”i varje genuint konstverk visar sig något som inte finns”. Har inte alla konstverk värda namnet en gåta i sina djup som lämnar kvar en känsla av tillfredsställelse i betraktaren, ett möte med något större än verket och vad upphovsmannen kan ha avsett med det? Det är en känd uppfattning att ett konstverk representerar en helhet som är större än summan av dess delar. Också i den moderna konceptkonsten gör sig något liknande gällande. Tänk bara på John Cages pianokomposition 4:33 som består helt och hållet av tystnad och vid det här laget är närmast ikonisk. Här lämnas själva idén om tystnad till åhöraren förpackad i konstens presentpapper. Tänk också på en av de förnämsta modernis-

tiska poeterna, som verkar i samma luft: Stéphane Mallarmé, som tyckte att den ideala dikten var ”den tysta dikten, gjord av vithet”.

V.

I detta ögonblick tycks mig ingenting vara mera förledande och samtidigt betydelsemättat än tystnaden, en färdväg och en mur, en ständigt gestaltskiftande gråzon och en scen. På murar målas bilder eller bokstäver, varje scen kan besättas med skådespel. Tystnaden är de stora sammanhangens värld, ords kitt. Fraser formas i det ordlösas gjutform. Samtidigt: Tystnaden bär fredens atmosfär, den kan vara en tigande sammanlänkning mellan en betydelsesfär och en annan. Varför inte? Orden kan ses som öar, tystnaden havet mellan dem.

Vad jag tyckte mig kunna utläsa ur Björlings samlingar var att det finns något utelämnat i dem, som hela tiden var både frånvarande och närvarande, en poetens förnimmelse som inte skrevs ut direkt men som var uppenbar om man på allvar närmade sig hans ordkonst.

Jag skaffade mig så småningom, dels av dessa skäl, dels av skäl som jag ännu idag inte kan kringgärda med några starka intellektuella eller känslomässiga ramar, Björlings samlade verk i fem digra band från ett antikvariat i Uppsala där jag studerade. Hade jag letat efter ett ord som ”tystnad” kunde jag nu konstatera att det förekommer rätt ofta i hans arbeten alltifrån debuten *Vilande dag* till hans sista, sparsamma diktsamling *Du går de ord* (1955) och att det rent tematiskt omges av några bärande motiv som jag vid sidan om de redan nämnda ännu inte hade fördjupat mig i, av vilka kanske, mycket generellt talat, ordlösheten i dödens eller ljusets närhet är det mest betydande. Och redan i flera av författarens viktigaste titlar finns ju en indirekt anspelning på just ohördheten, tystnaden och det osagda, inte bara i *Du går de ord*, men också i *Ord och ej annat* (1945) och *Ohört blott* (1948).

I sådana tankar kan man växa, sondera sig själv och sitt skrivande. Och konsten strävar mot något utöver sig själv i en begränsande form. ”Form”, skriver Björling i essän Vardas kraft: vila, ”ges av ändlighetens begränsning, av stoffets (konst- och själva livsmaterialets) konflikt med en fritt böljande livsexpansion, som söker sig harmonisk utlösning.” Björlings ord tycks mig vara nära min grundläggande upplevelse av hans skrivsätt. Liksom konstens konventioner är tystnaden som idé begränsande, villkorad av sig själv. I tystnaden skapas en metaforisk skiktning som rör närvaron av det eviga och öppnar upp mot obegränsningen. Men var inleds i dessa tankar i så fall den fritt böljande livsexpansion som Björling skriver om, den konflikt som verket kommer att expandera i? Kan en sådan metafor ge ett regelverk för poetens estetik?

VI.

Tystnaden blev ett land, utmärkt väl lämpat för stillhet, för eftertanke och för frid. Men också för längtan, drömmar och saknad – mer än andra företeelser. Det var i det skedet jag började fundera på att överge staden för landet. Ett val som jag antar att hade att göra med att jag ville gå emot de trender som fanns i tiden mera än med de texter jag läste som kan förknippas med svärmeriet för idyllen. Samtidigt inser jag att det finns något djupt romantiskt med att överge tätorten och ge sig ut i stillheten. Jag föreställde mig att närheten till naturen på ett grundläggande sätt finns invävd i Björlings poesi och att det var en impuls som hade med det ursprungliga att göra som gav hans tystnad sin ton. Jag hade levt för mig själv länge och förstod att också ensamheten kan ges näring av de tysta landskap som utmärker landsbygden. Men vilka motiv som innerst driver en poet är alltid höljda i ovisshet.

I februari -06, då jag försjönk allt djupare i depressionens dimmor, började av de anledningar som jag nämnt i förbigående ovan en andra period av Björblingläsning i samband med att min magistersuppsats i detta ämne snart var mogen att läggas fram. Dag för dag försökte jag ta mig igenom femtioantalssamlingarna ytterligare en gång utan att på minsta sätt kunna ta dem till mitt hjärta. Allt det jag hade lärt mig om diktaren, alla försök att av hans paradoxer göra en enhetlig teori för att omgärda dikternas tystnadstematik, var utom räckhåll och verkade sakna poäng. Omöjligt som det var att med någon större vinning tränga in i någon lyrik över huvud taget satt jag tyst för mig själv och läste utan att orden fastnade eller födde några rörelser i mitt inre. Sådana dagar är tveklöst en litteratörs mest fruktade lågvattenmärken. Att ens älsklingsyssla över alla andra kan vara så meningsbefriad. Varje kväll före jag somnade, lyssnade jag igenom min egen inläsning av de sena samlingarna på min mp3-spelare för att fördriva töcknet som tätnade inom mig. I någon dunkel timme tyckte jag mig lyckas, men bara för att andra höra idiotiska ramsor, nonsens och staccatoartade upprepningar som skorrade falskt. Jag gav upp, och lät lyriken bero för någon tid. Det var sjukskrivning och väntan som gällde.

Lite senare gjorde jag ett nytt försök att närma mig lyriken på allvar. I mellantiden hade jag inte läst ett ord från någon diktbok, inte heller någon prosa eller, för den delen, en enda nyhetstidning. Jag hade bidat min tid i väntan på att mörkret som bredde ut sig inom mig skulle skinngas. Nu, efter månaders letargi, kunde jag för första gången på länge med pigga öron, när jag lyssnade på fraserna i Björblings sena samlingar, klart förnimma en röst stiga ur orden, först bara vagt viskande, sedan rent och tydligt. Den makalöst koncentrerade textmassan frammanade på ett nytt sätt och om och om igen betydelseskiktningar som skiljde sig från dem jag noterat under mina tidigare läsningar. Lyriken var brinnande och enkel. Hur många ansikten tystnaden än kunde tänkas ha haft för mig, signalerade språket sitt budskap som en fyrbåk i natten. Jag erfor slutligen i *Du går de ord* tystnaden som en väv av stumheter, betydelseöar, pauseringar, ord och avbrott:

Ett ljud
det är, och är
dig
Världar millioner
– i dig

O det övergivna
och att kärlekens
övergivna
den kärleken
lust
o det övergivna!

I oss i nöd och att –
Att – tro:

Det gick som genom dikternas mellantextlighet ett *ohört* som inte i livet kan hänga samman med någon aldrig så diffus och abstrakt språkföreteelse, men kanske med ett allmänt fenomen hos Björling. Det lät sig inte bara antydas mellan raderna, som det heter, utan också med en konkret och bärande klang liksom i stavelserna genom vilka icke-språkliga impulser verkade fortplanta sig som elementarpartiklar genom etern. Diktningen, som med sina ordvändningar och krumbukter nästan kramar den intellektuella tyngden ur språket – vilket Torsten Ekbom skriver om i *Bildstorm* – förde inte längre tankarna till den poesi som Björlings i viss mån anses besläktad med, som Stéphane Mallarmés eller Paul Celans världar, men mest av allt till den björlingska egenartens innersta rum och den fullmogna originaliteten i hans skrivsätt.

VII.

Jag tänker att Björlings tystnad både är tilltalande och motbjudande. Den kan tyckas grå, färglös och oinspirerad – inte alls med accenter röda som levrat blod, inte alls brokigt grön som vida skogar. Tystnad kan vara kritvit, ockra- och sandfärgat endimensionell som den rätta horisontlinjen under en ren himmel: banal och fadd – entonig och disig. Men när man befinner sig på dessa landstycken av ord eller i ordlösheten mellan rad och rad, kan massorna av mörker och ljus inom en ibland förefalla vara ett bihang till en tystnads oceanografi. Jag tror att den som söker något här aldrig kommer att bli missnöjd. I varje monotoni döljer sig en betydelsefull skatt: det enkla bär en skönhet. Alla pauser har en gråskala, alla vanor har mitt i enkelspåriheten nyanser och skiftningar – dagar i det lilla. Man måste se ett landskap på flera olika nivåer för att rätt uppfatta dess innehåll, dess toner. På nära håll finns ett slag av form och ett innehåll, på ett större avstånd framträder helheter – det entoniga fylls med innebörder och syften. Vi når alltid ny form, skapar nya sammanhang och meningar. Också här. Och vad är det att inta ord och ordlösheter om inte att uppleva dem som distinktioner? Och ändå: det kanske finns en mellanväg. Vi måste betrakta världens skiftande begränsningar och obegränsningar så som de presenterar sig för oss. Och det ständigt närvarande bryter sig åter in i konstnärens liv. Tystnaden är kanske inget nödvändigt incitament för henne. Konstnären städar som bekant upp i sitt medvetande, ställer upp mål och sorterar bland alla avlagringar och nivelleringar. Men hon måste hela tiden förnya sin längtan för att upprätthålla det formförstörande livet. Har hon i ordningen svårt att se och finna skönhetens eviga ögonblick?

VIII.

Ordet *tystnad*, som lika väl kan vara en projektyta för vilka tankar som helst som det kan representera någon alltid lika svårdefinierad frånvaro, har och hade länge redan på Björlings tid funnit en given plats i poesin. Men inte bara i den, utan också på grund av sitt generösa innehåll i så gott som varje disciplin där språk är avgörande.

Man skulle specifikt hos Björling kunna säga att tystnaden, eller kanske tigandet, i alla fall på ett strikt logiskt plan närmar sig ordet i den senare produktionen. Men inte som motsats, utan som – vilket Horace Engdahl skriver i *Beröringens ABC* – något i ordet inboende. Det är möjligt att tänka sig att uttrycket ”tystnad” är något som låg poeten så nära att han genom att skriva ner eller inte skriva ner det försökte frammana en outgrundlig förnimmelse hos läsaren, något bortom det vi vardagligt kallar ljud eller språk, men som på grund av det säregna i hans användning av orden också visar bortom all form av *vanlighet*. I *Luft är och ljus* kunde, som Engdahl påpekar, paradoxen vara fullmogen:

Det ordlösa ord det skall tala
 ur alla – de stilla gick hädan –
 det talar ur glömska
 det ekar under hus och där ingen gravplats ligger
 det skymtar i gatornas trängsel
 det ekar i skogen, det rasslar i stormens dån
 det glider på havets spegel, det sjunger på himmelens stjärna
 det ordlösa ord
 det kysser din smärtas stund.

IX.

I den här skrivarlyan, dit jag har dragit mig, finns tillfälle att försöka förstå Björblings tilltal och stumhet. Men samtidigt: att låta bli. Här kan liv och handling ibland vara ett och samma och abstraktionerna som följer en tänkande människa bli samlade i en enda konktion. Behöver det komplexa ett studium? Det enkla sträcker sig bort i sfärerna, och det är redan natt. Här har jag ett enda behov, och det är att samla mina egna kontexter. Ska jag skildra eller tolka dem? Jag måste lita på min intuition, min urskillning. Och på något sätt vill jag – som människa – uttyda de tecken som finns att uttyda. Jag har en aning om vad som är lätt som de fjuniga molninformationerna som man kan ana långt borta – och påminner inte det lätta om det sanna?

När dagen har befriats av lugnet, när stojet har dött bort och förbytt i ren ordlöshet, försöker jag möta tystnadens hav stilla. Men jag viker av, böjer mig för dess vidd, dess totalitet. Vid den punkt där man får en känning av de stora gåtorna kommer bundenheten till livet, begränsningen av livets snaror. Går det verkligen att finna sig till rätta när det stora verkar i själen, när känslan av det eviga är nära? Den ensamme vandraren som strövar över slätterna vet att det stora ibland är gripbart, förståeligt. Han vet att allt då och då smälter samman, att allt då och då blir ett. Men hur lätt livet än kan förefalla i närheten av den stora skönheten, hur stor vördnaden för de eviga frågorna än må vara, så kan man aldrig vara vördsam nog. Man måste vara skeptisk i sin övertygelse, alltid tvivlande.

Då det i de sista samlingarna av Gunnar Björbling slutligen utkristalliserats ett slags fulländat "tystnadsspråk" ter sig poetens dikt som en furiös jakt på det ord som inrymmer allt, parallellt med hans synbara vilja att utplåna dikten. Det tillvägagångssätt han använder, som har sin konkreta metod i att ofta avlägsna subjekt och "överflödiga" satsdelar, tycks bejaka språkets brister då det i hans uppenbara försök att ta det väsentliga till pappers leder honom att bortom ordens buller finna en väg mot tillvarons djupdimension. Tyder alla dessa närmanden till tystnaden och alla närmevärden av den inte på att det

finns någon slutgiltig målsättning i balansgången mellan ord och ordlöshet, ett slut på den långa linje som löper längs ordet och icke-ordet?

X.

Tunghäftan som med jämna mellanrum drabbar skribenten, som den drabbar alla, kan ansätta det mest tränade intellekt. Att lida av utmattning, vanmakt och floskler, det är konstnärens vardag. Vad inbjuder tystnadens tematik till, annat än till att öppna gluggarna mot varats djupare skikt? Ett verkligt förhållningssätt som inte blir alltför akademiskt kan faktiskt finnas till Björlings poesi. Även de uttolkare som växer upp och dör utanför det sammanhanget försöker få världens villkor att stämma överens med sina innersta personliga motiv.

Och de fraser jag strör fram i aftonsvalkan är inte ens ett milt oväsen. Eller misstar jag mig? Går det att skriva något av värde med detta facit framför sig: en tystnad större än Björlings lyrik som sådan? För vad gör en vacker metafor när den abstraherande tanken är på väg att rinna en ur händerna och en evig osäkerhet kommer emot? Dessa kvällar, när ensamheten är en skön höst i själen, är jag ett med världen. Tiden är borta, lugnet är här.

* * *

Det mörka rummet

Jan Nåls

Tidigt 1980-tal. En alldeles ovanlig novemberkväll i Helsingfors, fylld av nervös förväntan och en svag doft av magi. Jag känner på mig att framtiden snart är här. Ja, jag känner det i hela min tolvåriga kropp. Det mörknar tidigt i november på våra breddgrader, och jag skyndar mina steg mot de klart lysande bokstäverna: A-D-A-M-S. Försäljaren på kvartersbiografen Adams är portvakten till en förtrollad värld. I mitt Helsingfors finns hundratals av dessa förtrollade världar, biografer så gott som i varje kvarter. De är stadens tempel, geografiska identitetsmarkörer. ”Vi ses utanför Adams, kanske Joukola, eller Axa, varför inte Rigoletto, möjligtvis Merano”. Så pratar jag och mina kompisar när vi stämmer träff. Ofta står vi utanför biograferna och längtar in. Men inte ikväll. Jag står på tå framför biljettluckan – jag inbillar mig att några extra centimetrar får mig att se ut som en sextonåring – då jag med darrig stämma ber att få en biljett. Portvakten frågar inte efter min ålder, och lyckliga jag kramar snart en pappersbiljett i min svettiga hand, trots att filmen som visas just i kväll är förbjuden för personer som är under 16 år. Dörrarna öppnas, en tung sammetsgardin dras åt sidan. Rummet är mörkt, lågmälda samtal, godispåsarna prasslar. En strimma av ljus växer och fyller den vita duken i det mörka rummet. Jag förflyttas till en främmande värld. Där hittar jag mig själv. En livsresa i det mörka rummet, tvärs igenom filmens fysiska landskap, tar sin början.

Bilder började leva för ca 150 år sedan, först som en attraktion på cirkus, ett bokstavligen billigt nöje främst riktat till de lägre samhällsklasserna. Kringresande sällskap förevisade fotografier som reflekterades i speglar eller snurrades runt i en rund låda, och invecklade maskiner så som *laterna magica* samlade nyfikna åskådare i något finare salonger. Trots det suggestiva elementet befann sig de levande bilderna i marginalen, någonstans till vänster om världens starkaste man, den enarmade svärddslukaren och den skäggiga damen. Få tänkte på de korta, ofta bisarra, filmerna som potentiell konst eller som det medium som skulle komma att definiera 1900-talet. Det fanns till synes heller inga stora kommersiella vinster att hämta. Den första amerikanska filmen, signerad av Thomas Edison år 1894, heter *Fred Ott's Sneeze*/Fred Otts nysning, en fem (!) sekunder lång film om, tja, en nysning. Men Edison, trollkarlen från Menlo Park, drömde stort. Glödlampans fader ville introducera de levande bilderna till de stora massorna. Samtidigt, som den skrupellösa kapitalist han var, ville han maximera den ekonomiska vinsten och kommersialisera idén. Därför utvecklade han en maskin som han kallade *Kinetoscope*, som förevisades för den stora allmänheten den 14 april 1894. Då öppnade världens första kommersiella biograf sina dörrar, vid hörnet av Broadway och 27:e gatan i New York. Inuti stod 10 kinetoskop i två rader. Kinetoskopet var en imponerande trälåda, dryga en meter hög, med en liten tittglugg upptill. Åskådaren var tvungen att böja sig ner för att kunna se de korta snuttar som filmats i Edisons studio. En film kostade 25 cent, och med 50 cent kunde åskådaren se alla tio filmer. Framtidsvisionen var enkel. Edison ville att alla människor, inom kort, skulle äga en maskin som kunde förevisa levande bilder. Kinetoskopet var framförallt en individuell maskin, men den var alltför dyr, tung och komplicerad för att bli en framgång. Det tog 120 år för Edisons vision att bli sann. Idag har en stor del av mänskligheten tillgång till ett "kinetoskop", tack vare en annan visionär kapitalist vid namn Steve Jobs. Och vi har återgått till film som flyktig distraktion, vi använder vår privata tittglugg för att se på kattvideon och nyhetssammandrag, de levande bilderna har återgått till att vara en cirkusattraktion, kulturens snabbmat.

Edisons individualistiska dröm har blivit sann, och den visar sina mörka stråk för oss som inser att vi lever i den lilla skärmens diktatur.

Det är antagligen sant att varje generation romantiserar sin barndom, dess lekar och teknologi. Jag är knappast ensam om att längta efter en tid som flytt. Känslan av att något i det förgångna gått förlorat är allmänmänsklig. På 1600-talet ansågs nostalgin vara en dödlig sjukdom, begreppet användes för sjuklig hemlängtan bland soldater. Senare kom nostalgin att beteckna en längtan efter ett idealiserat förflutet. Immanuel Kant var den förste som hävdade att nostalgin är en längtan efter ett *då* snarare än ett *där*. Min egen längtan efter det mörka rummets trygghet är intimt förknippat med mina starka upplevelser i Helsingfors biografer, nu bortglömda och försvunna. Kvartersbiograferna i Helsingfors utmanades först av televisionen, sedan av videofilmer och DVD-filmer som kunde ses hemma, och långt senare gav de små mobila skärmarna den sista dödsstöten. Idag bär vi på biograferna i våra fickor. En liknande utveckling har skett i de flesta av världens städer. Något har alltså gått förlorat. De fysiska miljöerna har försvunnit. Byggnaderna är rivna, eller omvandlade till andra sorters tempel: kyrkor, gym och lager. Men jag känner på mig att vi förlorat något långt viktigare än några fysiska rum.

Revolutionen som skulle lyfta filmen till ett globalt fenomen initierades inte av Edison, utan av två franska bröder med det profetiska efternamnet Lumière, Auguste och Louis. De patenterade en maskin långt mer sofistikerad än kinetoskopet. Underverket gick under namnet *cinématographe*, kinematografen. Det var en kompakt apparat som kunde spela in, kopiera och visa film. Apparaten kunde visa film. Denna till synes enkla egenskap banade väg för filmens kollektiva århundrade. Bröderna filmade arbetare som lämnade deras fabrik i Lyon, och detta utgjorde handlingen i deras första film *Sortie des Usines Lumière à Lyon/Arbetare lämnar Lumières fabrik i Lyon*, från 1895. Filmremsan inuti kinematografen var 17 meter lång och den första filmens längd var 46 sekunder. Bröderna ville visa och

slå mynt av sin nya uppfinning, och den första kommersiella visningen av film skedde en kall vinterdag, 28 december 1895. Denna första biopublik bestod av 35 människor som var och en betalade 1 franc i inträde. Platsen, den första biografen, var Le Salon Indien, Grand Cafés källare på Boulevard de Capucines i Paris. I publiken satt bland andra Georges Méliès, en kommande filmpionjär som krediteras med både den första erotiska filmen 1897, *Après le bal / Efter balen*, och den första science-fiction filmen 1902, *Le Voyage dans la Lune / Resan till månen*. Kanske fick Méliès idéerna till dessa filmer redan denna första kväll? Publiken var hur som helst hänförd och de ville se arbetarna lämna fabriken på nytt. Ljuset träffade den vita duken igen, och något som redan hänt väcktes igen till liv. Igen och igen.

Den nya teknologin spred sig som en löpeld över hela jordklotet. Den första filmvisningen i Afrika skedde endast fem månader senare, den 11 maj 1896, på Empire Palace of Varieties, vid Commissioner Street i Johannesburg, en nio år gammal småstad som snabbt skulle växa sig fet på guldets i dess gruvor. Den amerikanska trollkarlen Carl Hertz stod för arrangemangen. Han hade seglat sjövägen från London till Sydafrika med en filmprojektor i bagaget. Filmerna blev snabbt längre, och innovationer både inom teknologin och filmberättandet banade väg för världens första långfilm, *The Kelly Gang* som filmades i Australien år 1906 med en budget på 1000 pund. På andra sidan Stilla Havet vädrade amerikanerna morgonluft. Fyra år senare gjordes den första långfilmen i Los Angeles (*In Old California*, 1910), i ett dittills obebyggt område mest känt för sina otaliga citronträd – Hollywood. Individuella scener utvecklades till allt mer komplicerade berättelser. Filmen gick inte längre att stoppa. År 1920, endast tio år senare, hade denna nya religion redan 15 000 tempel, även kallade biografer, i USA.

Jag åldras, och så även filmen. Det är hundra år efter Hollywoods första film. Kaliforniens sol lyser fortfarande lika starkt. Idag lyser den på en innergård i hjärtat av Los Angeles. Jag besöker University of Southern Californias School of Cinematic Arts, världens kanske kändaste filmskola. Två splitternya sandstensfärgade byggnader dominerar gården: The

George Lucas Building och The Steven Spielberg Building. Lucas har donerat pengarna, det ryktas om 175 miljoner dollar, till byggnaden, USC är hans gamla skola, och Spielberg ville också donera en byggnad, trots att han aldrig klarade skolans inträdesprov efter tre misslyckade försök. I centrum av innergården står en staty av Douglas Fairbanks Sr., en av Hollywoods tidiga kungligheter. Portvalvet pryds av skolans motto: *Limes Regiones Rerum*. Verkligheten slutar här.

Film är känslornas maskineri. Det är det som är hemligheten bakom filmmediets fenomenala framgång. Film representerar, projicerar, avbildar och skapar känslor. De mörka rummen med det flimrande ljuset ingav mig en känsla av trygghet, den intalade mig att slappna av, att ge efter, att glömma. Men vad skulle jag glömma? I alla fall den yttre världen och alla de saker som jag inte trodde att jag kunde glömma. Glömma mig själv. Sluta mina ögon, förtränga mina sinnen. Och sedan: öppna mina sinnen, öppna mina ögon. Genom projicering av ljus i ett mörkt rum skapas bilder, av bilderna skapas karaktärer och berättelser, och dessa ger upphov till känslor. Filmens fysiska miljöer är i ständig förvandling. Biografer har ersatts med andra allmänna utrymmen så som skolor, sjukhus och restauranger som idag agerar som tillfälliga biosalonger. Filmer kan givetvis också ses i privata miljöer likaväl som på mobila skärmar. De levande bilderna finns överallt, närsomhelst och ingenstans. Idag, 40 år efter min första kontakt med filmens värld, är de mörka rummen i ett tillstånd av ständigt förfall.

Filmens fysiska miljöer formar vår upplevelse av film: jag ser inte på film med mina ögon, däremot upplever jag film både med mitt intellekt och min kropp. Känslorna som jag känner inuti mig skapas genom filmmediets specifika egenskaper, framförallt genom känslomässig identifikation med karaktärer. Jag, som åskådare, förlorar mig själv, för ett flyktigt ögonblick. Identifikation ger upphov till empati. Filmen som medium är speciellt väl lämpad för att väcka empati. Empati är ett relativt nytt begrepp, med ursprung i tyskans *Ein-*

föhlung, som kan översättas som in-kännande. Termen *Einföhlung* dyker första gången upp i den tyska filosofen Robert Vischers avhandling från 1873. I sin text syftade Vischer på den mänskliga egenskapen att ta del av konstverk och de känslor som en konstnär förmedlar. Empatins komplexa psykologi har diskuterats sedan dess.

Empati har många goda sidor. Den kan kultivera mottagarens känslor och lära henne nya synsätt och samtidigt motverka tidigare fördomar. Genom att ta del av berättelser kan vi bli bättre människor med en större förståelse för dem som är annorlunda än vi. Detta synsätt, som har fördjupats av forskaren Suzanne Keen, härstammar ursprungligen från litteraturens värld och har speciellt förknippats med läsning av romaner. Empati ses här som en känsla där tittare känner liknande eller samma känslor som en karaktär i en berättelse. Tittaren känner *med* karaktären, inte *för* honom. Detta är också den grundläggande skillnaden mellan begreppen empati och sympati. Empati är ett verktyg som kan lära oss nya synsätt, sympati är det inte. Empatins potential heter omvandling. Dess värde ligger i att en film som väcker empati inte enbart *ökar* min förståelse av världen, den kan *förändra* min förståelse av världen. Empati kräver engagerande berättelser och karaktärer som vi kan identifiera oss med.

Känslomaskinen fungerar bäst i mörker. Det är svårt att uppleva en djup emotionell koppling till film någon annanstans än just i biografens mörka rum. Situationen och den avskärmade miljön skapar ett kreativt förhållande, låter oss försjunka in i filmens berättelse och in i karaktärernas psykologiska djup. De rum som tillåter denna process är på väg att försvinna. I stora delar av världen är känslomaskinen sönder.

Västafrika, slutet av 2015. Jag har nyss landat. På flygfältets parkeringsplats skakar min ghanesiske vän hand med mig. "Welcome to civilization!". Ghanas huvudstad Accra är ett bultande hjärta. Mitt mål är att hitta dess mörka rum. En gång var Accra nämligen en stad full av biografier, precis som mitt eget Helsingfors, och jag vill hitta dem som finns

kvar. Ända sedan självständigheten, år 1957, kunde invånarna i Accra besöka biografer i varenda stadsdel. Repertoaren bestod av huvudsakligen indiska, asiatiska och västerländska filmer. Men de mörka rummen finns inte längre. Det anrika *Cinema Rex* har blivit en kyrka, *Palladium* likaså. *Opera* är ett lagerutrymme. Den libanesiska ägaren till *Operas* fastighet, Nour Captan, talar långtansfullt om gångna tider då hans far distribuerade filmer över hela Västafrika. Biograferna var fulla av liv och känsla. Hans far valde att kalla sin son Nour, som betyder ljus. Utomhusbiografen *Dunia* visade indiska Bollywood-filmer på tisdagar, westerns på torsdagar. Idag är *Dunia*, som betyder värld på arabiska, ett spannmålsförråd. Biografstolarna av stål har flyttats till den övre balkongen där de rostar bort i en lång och plågsam död. Accra är en stad på 2 miljoner invånare. 2015 finns en (!) fungerande biograf i Accra, i källaren av ett stort köpcentrum. Biografernas död i Accra beror, precis som i Helsingfors, på VHS-revolutionen och delvis också på statens minskade stöd till filmkonsten och dess distribution. Men då det gäller reaktionen på VHS-revolution är skillnaden mellan Västafrika och Europa slående. Ghana och Nigeria utvecklade snabbt egna filmindustrier på 1980-talet då den relativt sett billiga videoteknologin blev tillgänglig. Dessa industrier blev kända som Ghallywood, Kumawood och Nollywood. Nigerias Nollywood ett av filmvärldens globala centrum, störst i världen tillsammans med Hollywood och Bollywood. Västafrikas kommersiella videoindustrier var en kulturell jordbävning som gav ghaneserna och nigerianerna en chans att representera sig själv genom filmmediet. Samtidigt förändrades sättet på hur och var afrikaner tittade på film. Videobutiker som sålde piratkopior av filmerna började också fungera som biografer. Förbipasserande kunde se på filmerna på små tv-skärmar. En sådan videobutik – Only Jesus Can Save Enterprises – ligger vid en trafikerad gata i distriktet Domi i Accra. Jag står i ett mörkt hörn och betraktar rummet och åskådarna. Butiken är ett öppet utrymme, utan väggar eller sittplatser. Bilarna rusar förbi, kommersen är livlig. Tittandet är fragmentariskt och oplanerat. Åskådarna blir konstant avbrutna av trafiken, en regnskur eller en respektlös hund som nosar på deras uppköp. Självmedvetenheten överröstar filmupplevelsen, så som tra-

fikbullret överröstar filmens eget ljud. Afrikanska filmforskare som Moradewun Adejunmobi hävdar att det sporadiska tittandet har påverkat de västafrikanska filmberättelserna, som blir allt kortare, episodlika och osammanhängande.

Jag söker mig djupare in i mörkret, och jag förstår samtidigt att jag ser mig själv. Det är så här filmupplevelsen ser ut år 2015, inte bara i ett avlägset hörn av Accra, utan i hela världen. Ett fragmentariskt och oplanerat spektakel. Vi lever alla i den lilla skärmens dikatur.

Världens äldsta motsättning. Ljus och mörker. Filmens två motpoler som inte kan leva utan varandra möts i det mörka rummet. Den 26-årige poeten Noel Arnaud skrev: *Je suis l'espace où je suis*. Översättning: jag är utrymmet där jag är. I biografens mörker, så som i alla rum, är vi i en konstant dialog och interaktion med miljön. Biografen är i grund och botten ett rum byggt för känslor, vi söker oss dit för att uppleva dem. Miljön inbjuder oss till ett oavbrutet samtal, som leder oss in i en kreativ relation. I mörkret öppnas medvetandets portar, och vi tillåts en möjlighet att mötas i en annan värld. Biografer är byggda för att uppmuntra kollektiva upplevelser. Miljön skapar de sociala, kulturella och fysiska villkoren för det kollektiva minnet, för hågkomsten av borttappade minnen. Filmen och dess rum är ett gränsland, en till synes outsinlig källa för våra gemensamma bilder. Det kollektiva förstärker den individuella och känslomässiga upplevelsen. Åskådaren förflyttas utanför sig själv, utanför sina sinnen och sitt medvetande, trots vetenskapen om att karaktärerna och händelserna på den vita duken inte är verkliga i ordets faktiska betydelse. Filmupplevelsen är en intellektuell, men framförallt fysisk upplevelse där hela kroppen medverkar.

Arkitektur skapar, i bästa fall, stillhet. En djup arkitektonisk upplevelse tystar ner världens larm och oljud, och lägger fokus på existensens kärna. I biografer dämpas den yttre världens ljud och bilder, och filmens egna ljud och bilder förstärks. Våra sinnen är inte distri-

butionskanaler för information som vårt intellekt bedömer. Tvärtom – våra sinnen artikulerar tankar. Att känna är att tänka, och rummet påverkar och stöder konstruktionen av nya känslor. Varje enskilt rum har specifika kännetecken: intimt eller monumentalt, inbjudande eller fränstötande, generöst eller aggressivt. De mörka rummen är inte undantag. Konst gör oss medvetna om vår ensamhet. I biografen är vi isolerade från omvärlden, och vi har en outtalad tillåtelse att ta del av andra världar, andra tidsuppfattningar, andra existenser, andra medvetanden. Sigmund Freud påpekade att empati är ett sätt att förstå andra människor genom att försätta oss själva i deras situation. Han hävdade att empati de facto är det enda sättet att få kunskap om andra psykologiska tillstånd utöver och utanför vårt eget medvetande. Det enda sättet. Biograferna är inte fysiska rum, film är inte teknologi. Efteråt, när berättelsen är slut, och sluttexterna och musiken förlöser oss, återförenas vi med den övriga publiken.

Jag är en droppe i havet. En av 8 000 människor på torget i den schweiziska staden Locarno. Torget domineras av, förutom stolarna, den största utomhusskärmen i Europa. Stadens filmfestival har långa anor, och det är slutsålt varje kväll. Det medeltida torget möter den moderna teknologin. Nästa dag talar Walter Murch till festivalpubliken om vår kollektiva upplevelse. Han är en veteran inom film som vunnit tre Oscar-statyetter och känd bl. a. som klipparen för *Apocalypse Now*. Murch ritar pilar och cirklar med sina händer. Han beskriver dansen som skapas av bilder och ljud. Massmediet film är i grund och botten ett intimt medium, säger han. De bästa filmerna talar till oss som individer, de lockar fram våra individuella erfarenheter, de får oss att känna igen oss. Häri ligger en paradox. Jag befinner mig ensam i ett hav av människor, men påverkas samtidigt av denna grupp. En filmpublik är ett hyperintelligent djur. 8 000 människor har en samlad livserfarenhet på, låt oss säga, 240 000 år. Samtidigt talar filmen till en enda individ. Jag, eller du, är den enda som egentligen ser filmen, förstår den. 8 000 människor kan ha fel, men inte jag, inte du. Det skymmer i Locarno. Polska regissören Krzysztof Kieślowski mötte en

kvinnlig åskådare som blivit djupt gripen av en av hans filmer. Hon sade: Nu vet jag att människan har en själ. Kiesłowski svarade: Jag visste det inte, men jag gjorde filmen enbart för dig.

Berättelser kan förändra oss. De förändrar oss.

Murch avslutar sitt tal med att likna filmupplevelsen med en flod som rinner igenom publiken, genom varje enskild individ. Han kallar det *mass intimacy*, kollektiv intimitet. Jag ser upp mot den mörka sommarhimlen över Locarno. Det börjar regna. Regnvattnet blandas med skumvinet i våra glas.

Albert Einstein lärde oss att ljusets hastighet är konstant. Marlene Dietrich lärde oss att ljusets betydelse varierar. Ljus från en fjärran stjärna flyter fortfarande genom projektorn till en duk, en flod av ljus större än livet. Film är fortfarande vår största och bästa spegel för återskapandet av verkligheten. Ibland är det hammaren som slår sönder den. Det är det närmaste jag kommit en religion.

Men våra tempel förfaller, såväl i Afrika som i Europa. Filmen snuttifieras, fragmenteras och degraderas till de små skärmarna. Den onda spiralens logik är obeveklig. Det kollektiva flyr undan, och blir ersatt av det individuella. Det sammanhängande bryts itu, och blir det fragmenterade. Aristoteles talade om dramats innersta väsen, om karaktärernas betydelse och igenkännandets djup. Han nämnde även dess motpol, spektaklet. Spektaklet som bedövar våra sinnen. Vi känner mindre än förut, och snart söker vi förgäves den kollektiva känslan av empati som kan uppstå mellan en biopublik och fiktiva karaktärer. Det mänskliga hjärtats innersta hemligheter riskerar att glömmas bort ifall vi låter den sublima filmkonsten dö.

En alldeles ovanlig novemberkväll i Helsingfors år 2016. Jag och min nioåriga gudson går på bio. Han frågar vart vi är på väg. Jag säger att vi ska se på filmer, över hundra år gamla. Platsen är filmarkivet, en av de få kvartersbiograferna som fortfarande finns kvar i Hel-

singfors. Vi tågar in i salen, sammeten känns mjuk och det lågmälda samtalet känns rätt. Vi prasslar med vår godispåse. Ikväll visas Méliès tidiga filmer, bland dem *Resan till månen*. Två kvinnor står vid sidan om stolsraderna med instrument i handen. Det är kvällens orkester som börjar spela vidunderligt vacker musik som ackompanjemang till den stumma filmen. Deras musik följer oss på vår egen resa. *Limes Regiones Rerum*. Verkligheten slutar här. Snart förflyttas vi till en okänd värld. Där hittar vi oss själva.

- - -

Speglingar över samtidighet, nakenhet och klädnad

Elisabet Yanagisawa

I.

Den arkaiska termen för spegel är latinets ”speculum” som betyder ”att betrakta”. De första speglarna i historien var inte gjorda av glas, det var mörka dammar eller kärl med stilla vatten. Frammana bilden av Narcissus som satt vid källans kant och betraktade sin egen spegelbild i vattnet tills han dog. Senare i historien var speglarna gjorda av blankpolerad koppar; sådana har hittats i Mesopotamien från 4 000 f.Kr. Under den grekiska antiken var speglarna gjorda av solid metall som brons eller silver. Det var först under 500-talet e.Kr. som man i Kina började tillverka speglar med en yta som bestod av en blandning av silver och kvicksilver. Under renässansen blev Venedig Europas centrum för spegeltillverkning, med tillverkningen förlagd till ön Murano. Längre var det en hemlighet hur man tillverkade det reflekterande höljet som täckte glasskivan. I modern tid uppfann man i Tyskland en silverbeläggning som lades på planglas, och därmed kom massproduktionen av speglar igång.

Spegeltemat har under historiens gång fascinerat många konstnärer; Rembrandt, Dürer, Van Gogh och Frida Kahlo är bara några få av otaliga konstnärer som har använt spegeln för att måla självporträtt.

Filippo Brunelleschi uppfann en metod att rita perspektiv med hjälp av en spegel. Leonardo da Vinci använde sig ofta av en spegel för att undersöka om hans målning återgav

ett korrekt perspektiv av verkligheten. Spegel­lar har även inspirerat filosofer och författare att skriva om olika spegelteman: den motsatta världen; om tid som går bakåt; om att gå igenom en spegel för att komma in i en annan dimension, som Lewis Carroll i "Alice i Underlandet" och "Alice i Spegellandet och vad hon fann där".

Varför vill jag betrakta min egen bild i en spegel? Är spegelns bild verklig? Kan spegelns bild ljuga för mig? Då jag ställer dessa frågor till mig själv, måste jag erinra mig att spegelreflektionen är en naturlag, precis som gravitationslagen. Men själva spegelbildens kvalitet kan variera, den beror på spegelglasets yta och form, somliga spegelglas är konkava och andra är konvexa. Jag behöver säkerställa att spegelglasets substrat, dvs. dess yta, är plan och inte böjd. (Å andra sidan, varför skulle den inte få vara böjd?)

Genom att man manipulerar spegelsubstratets plan, ytans topografi, blir spegelbilden förvrängd. Man kan se sin egen förvanskade spegelbild i den konkava skålen av en blank sked. På liknande sätt kan man i den konvexa ytan av en blankputsad metallvas få syn på sitt ansikte som en skevhet, inte alls motsvarande verklighetens bild. Nu frågar jag därför mig själv, måste spegelglasets substrat vara plant, för att vi ska kunna lita på en spegelbild? Visst vet jag att spegelglaset måste vara plant för att jag ska kunna känna igen mig själv som jag är van att se mig. Men, tänk tanken av ett spegelveck? Om jag kunde uppfinna ett mjukt, formbart material som speglade sig, så att jag skulle kunna vecka det och att det samtidigt skulle reflektera som ett spegelglas? Om jag reflekteras inne i ett veck, så försvinner jag in i en veckning. Och omvänt, om jag speglas i en konvex veckkurva, så skulle jag kunna repelleras bort från reflektionen och studsas bort från ytan. Jag skulle göras osynlig.

Veckbildningens ytor är allestädes närvarande, även om de saknar spegelsubstratets reflekterande hölje av kvicksilver. Hur ska jag förstå detta? Ja, veckbildningen är en metafysisk modell av verklighetens dimensioner. Det var detta som var kärnan i Leibnizs tan-

kar om monadologin, och de olika varianterna av veckens karaktär. Där det konvexa övergår till det konkava sker en passage, en punkt av stillestånd utan riktning. Enligt Leibnitz motsvaras detta av de punkter i realiteten som fungerar som passager mellan dimensionerna. Denna tanke hade också Spinoza, vars metafysiska verklighet grundar sig på de två attributen, tanke och materia (materia är utsträckning eller kropp), vilka båda två är olika sidor i immanensen, dvs. den fysiska verkligheten. Men, bakom denna konstruktion finns attributens krafter, som abstraktioner som driver immanensens utveckling. Kraften av tanken, och kraften av materian. Det är dessa abstraktioner som är orsaken, och de immanenta attributen tanke och kropp, eller materia, är dess verkan¹.

Jag kan på detta sätt komma åt kraften som finns bakom tanken och materian. Den finns som en spegelreflektion som är osynlig. Det är denna kraft som driver alltings existens. Den existerar osynligt som reflektionen inne i ett veck. Endast genom att undersöka livets veckbildning kan jag komma åt denna källa. Jag behöver veckla ut (eng. *unfold*) verkligheten, och gör det genom att leva den. Allt jag säger, tänker och gör blir nya veckbildningar som reflekterar. Även om de verkar vara osynliga, så är det bara för att de skymms av en död vinkel. För i realiteten följer allt en naturlag, liksom gravitationen inte kan fuskas bort. Alla händelser som sker nu återkastas som ljus i en okänd framtid. Jag reflekterar inifrån ett konkavt veck.

II.

I början av januari var det isande kallt när färjan från Stockholm angjorde kajen i Tallin. Jag reste med stort bagage, alla provtyger var nerpackade i stora väskor, som fastnade i tullen. Den ryske fabriksägaren Michael och jag fick tillbringa en hel dag på hans kollegas kontor, för att få hjälp med införetullningen utan större utgifter. Framemot eftermiddagen

kunde resan fortsätta till Riga med Michaels rostiga lilla bil. I Tallin låg snön i höga vallar och trähusens sirliga fasader, verandor och snickarglädje låg höljda under dignande mjuk snö. Solen lyste klart och värmande, världen glänste i skimret. Känslan var som att vara inne i en filmsekvens i *Doktor Zjivago*. Landsvägen mellan Tallin och Riga hade jag kört med bil bara sex månader innan med min lilla familj; min man och vår pojke August som var ett år. Vi bilade genom Estland till Riga för att besöka Michael vid hans textilfabrik. Nu var det rysk vinter i Lettland. Jag hade hört att i de centrala delarna av Riga skedde det minst ett mord om dagen². På gatorna körde det många svarta lyxmodeller av Mercedes Benz och BMW. De höga husen från sekelskiftet hade fönsterrutorna utslagna i trappuppgångarna som stank av katturin. På Michaels fabrik fick man sparka upp dörren till vinden med foten. Däruppe arbetade några ryska och lettiska flickor med tillskrining och sömnad på stora mörka träbord. En katt strök omkring. Vi gick igenom produktionsritningarna, mallarna och instruktionerna till alla modeller, och Michael och jag skakade hand om den stora ordern. När jag skulle ta bussen tillbaka till Tallin frågade Michael mig vilken bok jag läste. "Orlando, av Virginia Woolf" sa jag. "Jag läser aldrig böcker av kvinnliga författare", sa Michael, och bussen startade.

När e.yanagisawa-kollektionen skulle levereras till Stockholmsbutikerna samma höst, åkte jag själv runt med min Ford Sierra och lille August var med. Jag var stolt och glad över att plaggen anlant i tid, så att det gick att leverera inom utlovad tid. Väl hemkommen, fick jag ett snäsig samtal av en butiksägare på Söder. Jag var tvungen att genast åka dit och ta tillbaka leveransen. Jag tog med August igen och åkte vänligen dit och fick slängd i ansiktet en vit blus med kimonoskrining. Butiksägaren hotade med att anmäla mig till konsumentombudsmannen, plagget hade blodfläckar av nålstick.

III.

Skälen till att jag började intressera mig för att skapa kläder var mitt intresse för människans fysiska gestaltning. För mig har klädskapande aldrig handlat om att skapa olika identiteter eller sociala statussymboler, vissa stilar eller ikoniska tecken. Min relation till kläder är ontologisk, den har att göra med gestaltandet av en kraft som materialiserats – människan i sin kropp. Jag ser det som att kläderna utgör en ram för människans individuella framträdande och det är med största omsorg som jag värnar om att detta framträdande d.v.s. tillblivandet blir värdigt. Tillblivandet sker kontinuerligt, framhärdat i sin fysiska manifestation. Det finns mycket som konkurrerar om kroppens synlighet; tecken, symboler, representationer som vill ta över med en pragmatisk och okänslig vanemässighet. Jag drev mitt arbete i motvind, i problemlösning, i kamp, men ständigt framåt och med ett djupt intresse för människans materiella förkroppsligande. Det är själva förkroppsligandet jag vill ge gestalt, den materiella utsträckningen av den plats som är helig – människan.

Att röra sig i modeskapandets lätta sfär är som att andas en dofts flyktiga toppnot, att förflyktigas i en ständigt omformulerad saga, som i själva verket inte är något annat än berättelsen om det verkliga livet som en teater, en scen där allt händer i realtid. Kan det bli mer spännande att skapa?

Detta är manifestationen av en ”repetitionens teater” och inte en ”representationens teater”, som Gilles Deleuze formulerar det i *Differens and repetition*, hans stora metafysiska opus magnum. Repetitionens teater handlar om verkliga krafter som sätts i spel, dynamiska linjer, som i handling möter anden, naturen, historien, språket i dess konkreta ljud, gestiken med dess åtbörder och maskerna innanför ansiktena, spökena och andarna innan karaktärerna och ”hela repetitionens teater är en fruktansvärd kraft”.³

En poetisk artikulering av materians relevans har jag ofta hämtat från litteraturen. Genom litteraturen lär vi oss om sinnesupplevelsernas förfining. Oftast möter vi Marcel Proust som sinnesförnimmandets språkliga gestaltare, men i min värld existerar en annan författare, Rainer Maria Rilke. Genom Rilkes *Malte Laurids Brigge* lärde jag mig att se, genom att lyssna till de nyanser av materiella urskiljningar som Rilke beskriver i sinnebilder. Rilke visade vägen. Rilkes Malte lärde mig *se*. Med *att se* menar Rilke att ta in ett multisensibelt intryck av en mängd samexisterande iakttagelser, i en och samma stund. I ett stycke är det Malte som hör en blomkålsförsäljare skrika *Chou-fleur, Chou-fleur, Chou-fleur* ... Detta fångar han i en enda lång sammanhängande beskrivning av en atmosfär; färgnyanser av överlagrade mögelfält, dofter av inbitna rum, rockärmar, skjortkragar ... Sekvenser som denna har legat och grott i mitt inre. Tillsammans blir det en moduskom-pilation. Ett assemblage av osammanhängande element som alla samexisterar i ett ackord. Något i själva kompilationen är i disharmoni, det är i själva verket det som utgör nerven, en otippad ingrediens som egentligen stör, men stör på ett elegant sätt, eller ett skört sätt, eller ett berörande sätt. Allt är exakt, bit för bit. Det är detta sätt, denna *façon de faire*, som är själva navet i kompilationen. I navet finns en oproportion, en disharmoni, en *disproportion*.

IV.

Giorgio Agamben⁴ skriver om vad som menas med att vara samtida i *Nudities*⁵. Det finns samtid, dåtid men – otid? Agamben refererar först till vad Nietzsche sade om det samtida: ”Det samtida är det otidsenliga”⁶, och i enlighet med Nietzsche menar Agamben också: att vara samtida handlar om att försöka förstå en sjukdom, en oförmögenhet. Agamben reflekterar över detta:

De som är verkligt samtida, de som verkligen tillhör sin egen tid, är de som varken sammanfaller med den eller anpassar sig till dess krav. [...] Men pre-

cis därför, precis på grund av denna fränkoppling och denna anakronism, är de också mer kapabla än andra att varsebli och greppa sin egen tid.⁷

En säregen och helt unik intensitet i materian träder fram som om det vore *kairos* för dess manifestation. Denna kraft är summan av en viss differentiering som sker av en sensibel kännare och sedan amplifieras denna differentiering genom en repetition. *Differens och repetition*, är mycket riktigt Gilles Deleuzes uttryck för sin metafysik. Denna differens och repetition är en utveckling av Leibnizs veckning och Spinozas attributlära. Dramatiseringen i livets sensibilitetsvärld är veckbildningens mångfald. Dess plasticitet är greppbar genom haptiken. Dess doft och synlighet är likt det synliga i vecken. Men kraften bakom attributen är fortfarande osynlig, rentav otidsenlig och därför kan den inte greppas av alla och envar. Men att kraften ligger bakom en dold vinkel betyder inte att den inte existerar. Det är detta som Deleuze menar är viktigt för en filosof: för att kunna filosofera över metafysiken behöver man frånga det synliga, det empiriska. Vi måste överskrida vanan. Nietzsche lade grunden, bröt upp marken för en ny framtida filosofi. Han lade fram tanken om den eviga återkomsten, och viljan till kraft. Detta var användbara begrepp, men framtiden skulle handla om *rörelse*, en ny filosofi som formas, en metafysik som är levd erfarenhet i reflektion.⁸

Arkaisk betyder att vara nära *arkhé*, vilket betyder det forntida, ålderdomliga, det ursprungliga. Agamben förklarar:

Men det ursprungliga är inte bara situerat i en kronologisk dåtid: det är samtida genom att vara ett historiskt tillblivande och slutar inte att operera inom det samtida, precis som ett embryo fortsätter att vara aktivt i den mogna organismens vävnad, och barnet i det psykiska inre livet hos den vuxna människan. Både distanseringen och närheten, som definierar samtidigheten,

har dess grund i den omedelbara närheten till det ursprungliga, som inte pulserar med större kraft än som det gör i det närvarande.⁹

Allting existerar i nuets tid, men någon måste avslöja *arkhé*, och återkoppla det till det otidsenliga; detta ligger inte endast i historien utan alldeles här, inom oss som en potential, en virtualitet, och genom att göra det kommer ursprunget, eller *arkhé*, alltid att hållas i åminnelse och bli igenkänt. Vad som gör mig orolig idag är att sinneskunskapens *arkhé* känns vara hotat. Skönhetens *arkhé* och glädjens *arkhé* känns äventyrat och utsatt för fara, och jag känner av behovet att försvara deras existensberättigande inom fälten för konstnärlig forskning inom design och konst. Att vara samtida behöver inte betyda att man bara lever i den samtida tiden. Att vara samtida har att göra med en kapacitet att leva samtidigt i olika tider; i arkaisk tid som en fixerad punkt att mäta ifrån, och i en närvarande tid, ett nu, där det ständigt sker en kontinuerlig förändring.

Samtidighet är också att vara i stånd att göra en *caesura* – ett brott, och samtidigt se tillbaka till det arkaiska och se framåt mot en okänd framtid, och vara i stånd att skaka på självaste stället, som är nuets ”nu tid” Sakernas *nikon*¹⁰. Agamben reflekterar över mode, att mode handlar exakt om denna speciella erfarenhet av tid, av att vara i mellanrummet mellan” en diskontinuitet som delar upp tiden mellan dess relevans eller icke-relevans, dess ”att-vara-modernt” eller dess ”att-inte-vara-modernt”.¹¹

Enligt Agamben förekommer modets tid sig själv, samtidigt som det också är försenat. Modets tid är ett kontinuerligt ”inte än” och ett ”inte mer”, som Agamben säger, en ogripbar tid utspänd mellan det omoderna och det moderna. Det existerar en hemlig samhörighet mellan det arkaiska, det moderna och avant-gardet. Avantgardister som Jean Cocteau och Boris Vian var sysselsatta med det arkaiska.

Finns det inte alltid en icke-levd potential i det samtida? Detta är den tanke som modeskaparen känner till; den olevda potentialen i den samtida, en länk till det arkaiska, till det virtuella och som Agamben säger, så är det modeskaparens uppdrag att citera historien, genom att återkalla vissa spatio-temporala sinnesförnimmelser. Hur då? Sinnesförnimmelser kan inte arkiveras som dokument i bibliotek, de måste bli återupplevda, omvärderade, återskapade. Bara genom aktuell, konkret föreställning, demonstration (inga exempel utan demonstrationer, som Spinoza sade), i materia och i kroppar, kan historien citeras och bli återskapad. Detta är anledningen till att modeskaparen alltid befinner sig i olika tider samtidigt. Jag smakar det sinnliga från det bortglömdas domäner, återkallar nyanserna och texturerna ifrån antikens dagar. Skiftningar och beröringar från Heian-tiden, dofter och atmosfärer från drömmar om materians intimitet. Detta är sinnesförnimmelser som har varit verkliga erfarenheter i människors liv. Nu lever nya individer, scenariot ser annorlunda ut och sammanhangen ser helt olika ut. Men ändå kan arkaiska atmosfärer bringas till ytan, någon måste guida och antyda, demonstrera material och *se mettre en place* på scenen. Agamben förklarar: "Samtidigheten handlar om denna kännedom om det "olevda". Och att vara samtida menas i detta hänseende att återvända till en nutid där vi aldrig har varit."¹² Med detta menar Agamben att människan inte känner till vidden av all potential som kan levas, så mycket återstår att leva av det "olevda".

V.

Min relation till klädnad är ontologisk. Att klä sig är en viktig akt som jag gör medvetet. Jag kan undersöka olika slags klädnader, känna mig fri att prova olika förklädnader, och bestämma vad jag kan klä mig i som är rätt för mig. Och om jag inte är bekväm i mina kläder, så lämnar jag dem och byter klädnad. Att ta av sig kläderna är en känsla av lättnad. Att vara avklädd är en integritetsfråga, och att känna sin egen kropp avklädd är befriande

för sinnet. Det avklädda tillståndet är djupt privat, ett ontologiskt tillstånd av att känna sig själv. ”Känn dig själv” som Oraklet i Delfi sade. Det börjar med att känna sig själv i sin kropp, naken. Denna erfarenhet är en metafysisk verklighet som handlar om att hitta sig själv genom sinnesförnimmandets subtilitet. Att hitta sin förmåga att förnimma.

Agamben tar upp ett teologiskt tema på klädnad. Han menar att klädnad är en nåd och med denna nåd klär man in sin nakna lekamen. Man svarar genom att förvandla sig själv, att ta på sig en skrud. Den nakna kroppen i sig själv är ingen nåd; det är klädnaden som gör den behagfull. Den biologiska kroppen är inte samma sak som den förvandlade singulariteten. Klädnaden blir en metafor för det stoff varmed man uppgraderar sig, man anstränger sig och ikläder sig något man andligen skapar. Jag associerar Agambens bild till den franske estetikern och metafysiken Étienne Souriau som talade om *instauration*¹³. Med det menas att människan har fått en del, men måste själv närma sig, nalkas livskraften i en ansats att återskapa, att skapa sin del av helheten, genom att svara på tilltalet. Meningen med själens utveckling är att själen måste själv vakna, svara på kallelsen. *Instauration* betyder att man utvecklar sig själv, och samtidigt som delen utvecklar sig som en fraktion, utvecklas den opersonlige kraften i en större helhet. Vägen är immanent, och går genom kroppen och sinnena i den fysiska världen.

Att vara obearbetad (eng. *raw*) är inte samma sak som att vara naken (eng. *nude*) eller blottad (eng. *bare*). Naken och blottad handlar inte om fysiska tillstånd, enligt Agamben är det inre tillstånd. Ordet ”obearbetad” utgör en fysisk kvalitet. Att vara naken eller blottad handlar om att praktisera en slags själv-teknik och att förvandla sig själv till en behagfullhet (eng. *grace*), att omvandla det obearbetade, uppgradera det. Det är denna nakenhet Agamben talar om och kallar att blottlägga (eng. *denude*). Nakenhet, eller snarare blottläggande som ett chiffer hör till mystikens vokabulär. Det relaterar till ett fält med kunskap om det överlägsna, som också kallas ”det nakna varat”.¹⁴ Verkan av att detta

existerar som en giltighet driver mig att undersöka möjligheter att ta av de vardagliga kläderna, vanans *habitus*, för att skapa nya kläder och förnya mig själv i sättet att tänka, genom närhetsperspektivet till sinnesförnimmandets ontologi.

- 1 Elisabet Yanagisawa, *The Fold – A Physical Model of Abstract Reversibility and Envelopment*. Föreläsning på konferensen i konstnärlig forskning ”The Dark Precursor – Deleuze and Artistic Research”, Ghent den 10 november 2015. Föreläsningen kommer i tryck i en publikation av The Orpheus Institut under hösten 2016.
- 2 1995.
- 3 Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*. Continuum. [1968] 1994, London. sid. 12.
- 4 Giorgio Agamben (1942–) italiensk kontinentalfilosof med inriktning på politisk filosofi och estetik.
- 5 Agamben, Giorgio. *Nudities*. Translation David Kishik and Stefan Pedatella. Stanford University Press, Stanford, 2011.
- 6 Agamben. *Nudities*: sid. 10 (from Nietzsche: *Untimely Meditations*, 1872) ”The contemporary is the untimely”.
- 7 Min översättning av ”Those who are truly contemporary, who truly belong to their time, are those who neither perfectly coincide with it nor adjust themselves to its demands. [...] But precisely because of this condition, precisely through this disconnection and this anachronism, they are more capable than others of perceiving and grasping their own time”. *ibid.*p. 11.
- 8 Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, Continuum. London 2014. sid. 9.
- 9 Min översättning av Agamben *Nudities*: sid. 17. ”But the origin is not only situated in a chronological past: it is contemporary with historical becoming and does not cease to operate within it, just as the embryo continues to be active in the tissues of the mature organism, and the child in the psychic life of the adult. Both this distancing and nearness, which define contemporariness, have their foundation in its proximity to the origin that nowhere pulses with more force than in the present.”
- 10 *nikon* är ett japanskt begrepp som betyder ”just nu” eller ”nu tid”. Kontexten är den buddhistiske filosofen Dōgen. Carl Olson, *Zen and the Art of Postmodern Philosophy – Two paths of liberation from the representational mode of thinking*: sid. 159–160, 219–220.
- 11 Agamben *Nudities*: sid.15.
- 12 *ibid.*sid. 18. ”The attention to this “unlived” is the life of the contemporary. And to be contemporary means in this sense to return to a present where we have never been.”
- 13 Étienne Souriau. *The Different Modes of Existence*. Introduction by Isabelle Stengers and Bruno Latour. Översatt av Erik Bernek and Tim Howles. Univocal. Minneapolis. 2015. Sid. 21.
- 14 Agamben, *Nudities*: sid. 82.

Presentation av vinnarna



Petter Lindblad Ehnborg, Stockholm.
Psykolog och litteraturvetare.
Foto: Karin Hallgren



Jenny Ingridsson, Sundsvall.
Doktorand i etnologi vid Södertörns
högskola. Disputerar våren 2017 på en
avhandling om postsovjetisk migration
till Argentina.
Foto: Carolina Johansson Oviedo.



Maria Danielsson, Stockholm.
Adjunkt i svenska. Filosofistuderande
och improvisatör.
Foto: Olcay Yalcin



Joel Backström, Helsingfors.
FD, forskare och timlärare i filosofi
vid Helsingfors universitet och
Teaterhögskolan, frilansöversättare,
tidningskolumnist (mest *Ny Tid*) och
radiopratare (mest *Eftersnack*).
Foto: Nico Backström



Martin Högstrand, Åbo.
 Fri skribent, pianist och matematiker.
 Uppväxt i Mariehamn men bor för
 närvarande i Åbo.
 Foto: Mari Boman



Jan Nåls, Helsingfors.
 PM, manusförfattare, lärare och
 forskare inom film och tv.
 Född och bosatt i Helsingfors.
 Foto: Valtteri Kantanen



Elisabet Yanagisawa, Vaxholm
 Konstintendent på Värmlands Museum
 och doktorand inom konstnärlig
 forskning vid Göteborgs universitet.
 Bor i Vaxholm.
 Foto: Gero Löv

Svenska kulturfonden utlyser vart tredje år en essätävling, uppkallad efter Hans Ruin. Syftet med essätävlingen, som initierades år 2003, är att öka intresset för den litterära essän.

I boken du håller i din hand finns alla essäer som fick pris eller hedersomnämning i tävlingen år 2016. Talen från prisutdelningen finns också i boken.

Tävlingen genomförs i samarbete med de finlandssvenska tidskrifterna Ad Lucem, Astra, Finsk Tidskrift, Horisont, Ikaros, Ny Tid, Nya Argus och Presens.

Följande Hans Ruin-essätävling utlyses hösten 2018.

