
MONOLOG OCH MYT

Av Kaj Bernhard Genell



*Bilden på omslaget visar ett utsnitt av en målning av Karl
Evert Grynning. Han levde mellan 1910 och 1966.*

Kaj Bernhard Genell

2021

Copyright © Kaj B. Genell 2021.

I N N E H Å L L

Förord	s. 1
• Kapitel 1. Filosofi.	s. 4.
• Kapitel 2. Självet.	s. 14.
• Kapitel 3. Dialogfilosofi.	s. 30.
• Kapitel 4. Monologen.	s. 50.
• Kapitel 5. Författaren.	s. 93.
• Kapitel 6. Kafka och myten.	s. 148.

FÖRORD

FILOSOFI är något annat än Aha! Filosofi är mer av Ponera och Kanske. Vetenskapen har ett sanningsbegrepp, men filosofin har mer att göra med kritisk reflexion, skepsis, måttfullhet och anständighet. Filosofin har centralt att göra med personlig sanning, vilken är ett val, skapad i intensiv reflexion. Men faktum är att mycket filosofi tyvärr mysticerande också ägnar sig åt att söka undvika personliga val. Bland alla dessa distinkt dåliga filosofier – och det finns mängder av halvreligiösa, ynkliga, auktoritetstroende filosofier – finns Dialogfilosofin. Denna påstår falskt att sanningen, liksom genom ett trollslag, skapas i dialog med Andra. Man flyr alltså i denna undan det faktum att sanningen är ett personligt, ensamt, beslut. Allvarlig blir man ensam. Om man blir det. En grupp är aldrig allvarlig. Den är på sin höjd tyst. Och det är kring detta problem – ty ett problem är det – detta med allvarligblivandet – som denna lilla bok i kommer att kretsa. Istället för att vistas i påhittade idyller, som t.ex. dialogfilosofin gör, så bör vi undersöka vad vi faktiskt har, i reflexion och konst, för att nå större insikt om oss själva och världen.

Det är tveksamt, om det är så, att filosofin utvecklas. Förmodligen är det istället så, att den dels fluktuerar i förhållande till vilket värde den har i sin samtid, samt att den visserligen kan utvecklas i sina tekniska

aspekter, gällande till exempel tankeekonomi och resonemangssäkerhet, men i övrigt är den egendomligt omedelbar.

Nu finns det ändå, som alla vet, en kumulativitet i filosofin. Man bygger i denna i hög grad på äldre resonemang inom både Västerländska och Österländska filosofier. Så får man tänka sig, att det ändå finns en slags utveckling, och i och med detta så kan man alltså garantera en viss klassisk ... orättvisa. Orättvisan ligger i det, att de som föds i ett senare århundrade på så sätt får en filosofi som är, i några avseenden, mer utvecklad. Och vice versa. Man måste ju emellertid tänka sig att filosofin utvecklas, annars vore den inte mer än en tillfällig reflexion, och reflexion vore meningslös.

Man brukar ju framhålla att teknik och vetenskap utvecklas. Och det är sant. Det är ju till och med så - till allmän förbluffelse - att teknik och vetenskap knappt behöver några särskilt enastående människor, så till den grad är teknik och vetenskap i sin framåtrörelse självgående, att man kan säga att det vill till ett mirakel om inte upptäckter av det ena och andra slaget skall komma att göras. All teknik och vetenskap samspelar intrikat med de samhällsliga förhållandena så att de, i samarbete, alltså utvecklas av sig själv. Teknik och vetenskap är likt den människa, som sätter sig ned med papper och penna och tycker sig liksom bara fylla i en skrift som presenteras av en osynlig ande. Tekniken fyller blint sina förbestämda spår. Teknik och vetenskap har sina mekaniker, utifrån vilka de utvecklas. Man rör sig där inom snäva ramar, då ju allting inom teknik och vetenskap rör sig inom materia och universell logik. Teknik och vetenskap har inga mål utöver sin egen utveckling. R. Oppenheimer skriver i sin *La science et le bon sens*, att människan genom vetenskapen nått fram till en förmåga att reflektera över gott och ont. Detta stämmer givetvis inte alls. Det är tvärtom genom åtnjutandet av litteratur och konst, som en vidare reflexion över etik, moral och samvete kommer till. Liksom varje

analys av en Rembrandtmålning, eller en teckning av denne, ger vid handen, så skapas ingen konst utan kärlek. Kärleken öppnar upp för skapelsen. Utan att möta denna konst skapad i reflexion och kärlek, kommer människan knappt till reflexion över sig själv och tillvaron. Det finns stunder när jag tror, att det närmare bestämt är berättelserna i romanens form, som är livets mening. Om detta, eller någonting liknande, skall denna skrift – som jag kallar essä, eftersom den just är ett försök, ja ett potentiërat försök – också handla. Helt visst är alla texter i böcker för långa, och det påpekas ofta. Men en bok behöver ju en viss längd, för att man som författare skall kunna invagga läsaren i en viss trygghet, ur vilken man skall kunna väcka hen.

Kaj Bernh. Genell, Göteborg Januari 2021.

I.

FILOSOFIN

Första reflexionen: Jag står inför det jag inte förstår. Med reflexionen inför detta jag inte förstår.

Jag står liksom alla andra människor alltid på något inför det jag inte förstår. Där står jag nu med reflexion. Med reflexion förstår jag dock inte en hopplös situation men både passion och tanke. Med reflexion förstår jag också lust. Med reflexionens lust förstår jag: reflexion är något som förekommer i relation och olikhet och mellanrum. Reflexion är ett förhållande. Reflexion är, i det att den samtidigt är en metareflexion, som en frihetens aktivitet i rum, där inga gränser ännu har legitimitet. Där kan glädjen frodas ordentligt och oordentligt. Lustfyllt, sällan som någon plågsam rörelse. Den är så att säga den "glada retoriken".

Retorikens former kan, enl. den utmärkte U. Eco, indelas i två:

"Sålunda avtecknar sig en dubbel användning och ett dubbelt accepterande av retoriken: 1. Retoriken som generativ teknik, vilken är en heuristisk retorik, som syftar till att övertyga genom diskussion. 2. Retoriken som ett förråd av döda och redundanta former, vilket är en tröstande retorik, som syftar till att bekräfta mottag-

rens åsikter genom att låtsas diskutera dem, men som i själva verket upplöses i ett känslorvall."

Denna retoriska reflexion över liv och vetenskap och tänkande övertygar och tröstar och ger kunskap på en och samma gång! Reflexion är som ett landskap utan bortre gränser. Och då har filosofin här lätt att leva.

Reflexionen är ständig, *liknar en hand*, uppehållande mig i en atmosfär. Allt är ständigt, så länge det varar, - det må jag väl tillägga. En anda, som kanske blir till personlighet. En bearbetning av observationen, och samtidigt ett blickande inåt, och inåt åt alla håll, in i varje skrymsle, hämtande varje liten reaktion därifrån på vad som nu kan ha retat mig därifrån; ett sammanlänkande, likaväl obundet av intresse, och idogt blockrande andra lustar och begär än reflexionens, men ändå kapabelt till ett utnyttjande alla lustar och begär.

Som en njutningsfylld andning, likt romantikens bild av den intellektuella njutningen - så är ju den reflexion, som på detta sätt får en estetisk karaktär, fast den inte är konst.

Att man när man reflekterar, reflekterar på att man reflekterar, på ett sådant sätt, att man iakttar sina reaktioner i och med, det att, man tar varje reflexionssteg, liksom tecknaren, när han tecknar, efter ett eller ett par streck lyfter pennan och ser vart detta eller dessa enskilda senaste streck fört honom, ser om det "stämmer", och han lär av detta och lägger på minnet varifrån han kom, och vart det senaste strecket tog honom, är naturligt för en människa. Liksom Maturana påstår, att man först har ett språk, när man talar *om* detta själva språk, så kan man anse, att man först har reflexion, när man iakttar den, tänker över den och diskuterar den.

II. Andra reflexionen.: Varje gång jag avviker från min reflexion börjar jag en ny, men jag är fortfarande identisk med mig själv. Målet med reflexionen är att jag

skall besluta mig för att avvika ifrån den. Detta mål måste jag ha in mente hela tiden, men det får aldrig störa den aktuella reflexionen. På så sätt har jag alltid ett dubbelt mål med min reflexion. Att fullfölja den, och att när som helst avvika från den. Detta är det ideala.

"Just nu befinner jag mig i ett sådant skede, och jag skriver dessa rader för att jag åtminstone vill veta att jag lever."

ur Fernando Pessoa, - "Portugals Nietzsche" - ,
Orons bok. (s.147.)

"Jag känner inte till något nöje, som kan mäta sig med det man får genom böcker, och ändå läser jag inte särskilt mycket. Böckerna är introduktioner till drömmarna/..../" (s.27.)

Pessoa, (1888-1935) f. i Lissabon, använde ett flertal pseudonymer, eller snarare "heteronymer" mer självständiga personer, författar-jag, nämligen följande: Alberto Caeiro (herdediktare), Ricardo Reis (klassiker), Alvaro de Campos (romantiker) Bernardo Soares, författaren till Orons bok, eller Rolöshetens bok. Jfr. Pessoa: "Ursprunget till mina heteronymer är det djupa drag av hysteri som finns hos mig." (ur brev.)

III. Tredje reflexionen. Reflexionen är bara en samling negationer. En samling negationer.

Det handlar alltid om att vara övertygande. Men inte på det sätt man vanligen menar med detta. Vad skulle vara mer övertygande än att övertyga? Jo, att på ett övertygande sätt fråga! Att fråga på ett övertygande sätt, det är att i sanning övertyga. Ty det lämnar övertygelsen över till den som svarar. Till den som skall bli övertygad. Det i längden mest förrädiska och gemena, det är

att på ett övertygande sätt söka undanhålla människor deras högst berättigade frågor. Och det är ju det man vanligen råkar ut för som människa, och det är det, som man brukar kalla för ett övertygande resonemang: när ngn på ett naturligt och vinnande sätt får en grupp människor, ja, en hel grupp oftast, att tro, att det inte föreligger några frågor; nej, att alltihop bara förhåller sig på detta viset, och att det sen inte är något mer. Att det är så det är! Demagogi (gr. demagogikos - "att leda folk".) är att få folk att SE svar. Och se SVAR. Inga frågor. Det är så ovanligt med demagogi som får folk att se frågor omkring sig, att ingen skulle kalla det demagogi, fast det mycket väl kunde förhålla sig så.

Och egentligen är det helt absurt att bara se svar omkring sig.

Dialektik är en tankemetod, med negationen som drivkraft. Dialektiken har som uppgift att få en att se frågor.

Dialektik. (gr. dialektike techne, samtalskonst .), A.) Ursprungligen - i antiken - diskussionsmetod att genom dialog - som hos Platons Sokrates - nå en uppfattning om ngt. Något formaliserad av Aristoteles. B.) Under medeltiden närmast betecknande logik; C.) Förändrad bet. hos Kant, - som "skenets logik". Uppgiften för den transcendental dialektiken är, enl. Kant, att avslöja illusioner som det mänskliga förnuftet har en tendens att trassla in sig i. K. påvisar att det finns teser och antiteser som båda kan bevisas, när förnuftet går utöver sina gränser för möjl. erfarenhet. Han avvisar möjligheten av en försonande syntes. D.) Fichte talar istället för om d. om en "syntetisk metod"; E.) Schelling tar upp triaden, hävdar att den svarar mot en utveckling i naturen och i historien.; F.) Hegel, inspirerad av Kant o. den triadiska uppställning av kategorier som finns i Kritik der reinen Vernunft, och av Fichte och Schelling, menar att de dialektiska förnuftsmotsättningarna kan upphävas med en spekulativ dialektik. De synbara motsägelserna är endast Moment i ett större sammanhang, varí de upp-

håvs (medieras). Nödvändiga förnuftsstrukturer (insikt i former för tanken, som inte kan vara annorlunda,) kallas av H. "dialektisk rörelse", "d.-sk. process" el. "d.-skt vard-ande"; Hur dessa processer framkommer, nämligen skäligen mekaniskt, kritiserar på 1840-talet av Kierkegaard m.fl. G.) Fr. Schleiermacher – den mod. religionsfilosofins grundare – går tillbaka till den antika dialogdialektiken, – och har på detta sätt påverkat den moderna dialogfilosofin, dialogteologin, m.m..

IV. Fjärde reflexionen är att tänka sig att man inte vet något alls. Detta kallas pyrrhonism, och är det ultimata tvivlet. Detta hånas inom filosofin, ty det är ett tvivel som tvivlar på sig själv, och det är då – enl. Wittgenstein – inget tvivel längre. Förmodligen är det bara en slags nollsituation.

V. Femte reflexionen: Det tycks rimligen som om den, som framställer yttranden om reflexion också måste framställa någon teori om medvetande. (Helst också om Jaget. Men det kommer senare. Först måste man så at säga veta om fönstret är öppet. Sedan kan man kolla om det bor nån i huset.)

Ty reflexion försiggår i vad som brukar kallas ett medvetande, och medvetande föregår även ett Jag.

Reflexionen föregår inte medvetandet. Medvetandet är på något sätt primärt... har man tänkt sig.

"Medvetande" är en abstraktion.

Man brukar tänka sig René Descartes' såsom den moderna västerländska tankens initiatör (något, som dock ifrågasätts av bl.a. Martin Heidegger, som rent idéhistoriskt i detta avseende håller på Leibniz...), och hans två stora verk Discours... och Meditationes ... hade ett enormt inflytande, även om metoden var märklig (tviv-

lets metod) och han bedömdes av den skarpsinnige Pascal - bekanta med varandra, om än flyktigt som de var - såsom "osäker" (incertain)..... De två huvuduppgifterna som ateisten Descartes lade fram, för sig och världen, åtminstone som förevändning för sina skrifter, var dessa: 1.) Att bevisa Guds existens. 2.) Att hävda att människan bestod av kropp och själ. Den cartesianska dualismen, som skulle visa sig bestå i just den termen, såsom en karaktäristik av västerländskt tänkande, i motsats till bl.a. orientaliskt... Descartes gudsbevis var inte alls nya, och hävdandet angående dualismen har vi ändå haft med oss minst alltsedan Augustinus på 400-talet, som hävdade samma sak, och att det helt klart var så, att själen bestämde över kroppen i allt. Föreställningen om medvetandet som ganska snävt, - ett cogito ("jag tänker") utan objekt, och som en ren "tankeförmåga", har alltid varit kontroversiellt. Även om denna karaktäristik inte är helt sann, - vilket påpekats bl.a. av Hintikka: Descartes tänker sig medvetandet som något som tänker och känner, bl.a. kan känna smärta, kyla o.s.v. Men: Cogitot, sett såsom ett "intuitivt" bevis för människans existens, vilket förekommer likaså hos Augustinus som bevis för existens, och kopplat till en idé om tredelning av själen, (Augustinus, som jämför det med t.ex. "ambulo" - lat. "jag går" - vilket dock är något, man kan inbilla sig att man gör, en fälla Descartes inte går i) har med kraft och på många sätt tillbakavisats bl.a. av Edm. Husserl, William James, och Kolakowski. Cogitot ironiserat med vanlig träffsäkerhet av Kierkegaard:

"Det vore för mycket begärt av en människa, att hon skulle bevisa att hon inte existerade."

(orig. : "Det var jo urimeligt at forlange af et Meneske, at han ved sig selv skulde opdage, at han ikke var til." , S.V.VI. s.25.)

...men nu det finns de, som påstår, att det inte var ett bevis, som Descartes var ute efter. Cogitot är bara en del i en teori om medvetandet, - en teori, som på något sätt hålles helig i ursprungslandet, Frankrike, där man ständigt "återvänder" till Descartes, som fullföljs i Descartes *Meditationes*. För Kierkegaard hade inte Descartes mer betydelse än såsom - ett mkt lindrigt - motstånd. Det systematiska, cartesianska ständiga tvivlet, - ytterligare en av Certesii idéer - såsom rationalistisk konstruktion kunde Kierkegaard också ställa sig tvivlande till: "Hur länge skall man då tvivla?" undrade S. Kierk. bland annat. Det är ju en helt väsentlig fråga. Jfr. här Hegels *Phänomenologie*, s.72. ang. skepticism, tvivel och förtvivlan. All filosofi har sin grund i skepsis. Berkeley, den originelle skeptikern förargades över den gamle, greken Pyrrhon, från Elis (360-270 f.Kr.), som alltså tvivlade på allt. Vi kan icke fälla slutliga omdömen, enl. Pyrrhon. Den pyrrhonska skepticismen spelar stor roll i filsofihistorien. Dublinern George Berkeley, som i den engelska empirismens begynnelse icke alls hävdade någon radikal subjektivism med sitt *esse est percipi* - "att vara är att uppfattas", men bara förtvivlat värjde sig mot abstrakta begrepps förmodade reella existens, i den pågående universaliststriden, i en radikaliseriing av föregångaren, filosofen och diplomaten John Lockes empirism. Vad George Berkeley var ute efter var klarhet i resonemangen. Han var en vaken samtidskritiker helt enkelt. Mycket uppskattad av Dr. Johnson. I denna kamp avstod Berkeley inte från några medel alls. Han kunde på ett nästan groteskt sätt driva med naturvetenskaperna, (Newton o andra), bara för att i förbifarten, och ibland oavsiktligt, i syfte att klarlägga vad John Locke missat, ge ett och annat ... bidrag till dem.

Det var ju genom Kants båda förnuftskritiker - den om det sanna och den om det rätta - samt genom uppföljaren, Hegels, fenomenologi, där religionsskepsisen är än mer tydlig, som alla dessa prästsöner, som formade romantikens filosofi kunde undfly religionens terror och

skapa en tankeriktning, som fullföljdes med Nietzsches verk, i vilken en gud inte längre hade någon plats och där Jaget i filosofin blev helt oavhängigt av en Gud. Kant banar storartat väg för bl.a. romantiken, ty Jaget blir nu där helt fritt.

Med Romantiken är det Själen och Naturen som intar förstaplatsen uti Jaget. Och allt uppnås i ett rus, en svävning. Om hur detta gestaltade kan man läsa, i en samtidspastisch, hos E.T.A. Hoffman i dennes roman om Kater Murr. Ty romantiken hade nära till självreflexion, - vilket inte var så konstigt - vilket vi skall se, i det vi fördjupar oss i detta - eftersom romantikens myt i mycket var dess egna väsen.

Romantikens estetik är en "svävningsestetik", där den estetiska njutningen beskrivs nära nog sensuellt som en fågels flykt, en oscillering eller en extas i sinnets värld. Lika mycket som man under romantiken dyrkade konstobjektet, lika mycket dyrkade man alltså den estetiska uppfattning med vilken man betraktade konstobjektet, och så kom då följaktligen romantiken att självbespeglade helt enkelt dyrka och njuta sig själv.

Romantiken - ett (!) av svaren på Kants skepsis - är helt nödvändig att begripa sig på om man vil förstå den Moderna Människan, myten och den moderna romanen och den Stora världshistoriska ironiens oscilleringar i ens egen samtid. Ty, även om vi idag inte är dränkta i ironi, så är ironin alltid centralt i kulturen.

Med ironi förändrar man världen.

Efter romantiken skapar ju Kierkegaard existensfilosofin (efter att ha misslyckats med att skriva en roman - Kierkegaard saknade förmåga att litterärt i berättande fiktion gestalta personer och miljöer), med dess särpräglade Jag, och denna rörelse ger en effekt i samtidsmyten, som dock inte tar fart förrän med Nietzsche, Sartre, Heidegger och Kafka.

Existentialismen är en protest.

Den är så att säga en protest mot ensamheten. Och i denna protest finner människan att hon i sin protest mot ensamheten måste bejaka denna.

Sören Kierkegaard var en rik och bortskämd slyngel, som växte upp med en osedvanlig diskursiv begåvning, men samtidigt fann att han led av ett missförhållande mellan själ och kropp, som han sa. En slags impotens. Berövad en stor del av livet, som han tyckte, såg han sig om i dåtidens lärda värld och sökte sig en plats.

Genuint ointresserad av all slags exakt vetenskap, som inte tillfredställde hans behov av att få föra vidlyftiga resoneramngn om allt på himmelen och jorden, och uppfostrad i en vanvettig religiositet – som i mycket präglande det danska samhället på den tiden – så valde han sig en karriär som publicist snett intill samtidens filosofi.

Den stora filosofin på Kierkegaards tid var Hegels, med lite konkurrens av Schelling och de mer fantasifulla naturromantikerna.

Bland Hegels idéer dominerade utvecklingstanken, om hur världsjälen manifesterat sig i allt högre former, intill dags dato, och erkännerligen i Hegels egen filosofi. Kierkegaard var mäktat imponerad av Hegel, och vissa av dennes tankar omslöt K., och övbergav aldrig. Men i H.s filosofi var det något som var genuint fel, menader ändå K.. Ty utvecklingen var visserligen inte något att förneka, men det föreföll som att den gick av sig själv. I stora drag kunde man givetvis inte tala om någon beslutsångest i världshistorien, och så kom alltså den enskilda människan i H.s filosofi inte exakt till synlighet. K. menade att det inte spelade så stor roll att underivs männiksor om världshistorien men att det fastmer var viktigt att peka på hur det personliga beslutet alltid låg till grund för de händelser, som H. på ett så schematisk sett kartlagt. Inte att historiebeskrivningen var fel, men att den ändå var ofullständig i det att den inte behnådlade den enskilda männiksan som ju ändå var historiens minsta del.

Här kommer nu K.s bakgrund som en i religionens, pietismens, namn förtryckt yngling in.

Hela barndomen hade K. varit under inflytande av en far, som omfattat den zenzendorffska pietistiska läran. Denna hade sedan 1740-talet varit kungarnas religion i Danmark, och så var det inte egenartat att pappa K. – som den uppåtsträvare denne var – hade omfamnat denna pietism. Ty det var en piutism. Man dyrkade Jesu sår. Det var en s.k. "blodsteologi". I det enorma författarskap som K. senare skulle komma att utveckla, finns det nu väldigt lite blod. Mer finns det abstraktioner, tecken och dialektik. K. hade troligen blivit så skrämmd av allt tal om Jesu sår, och handen i såret, att han helt enkelt avskydde den mer påtagliga delen av lidandeshistorien. Och kanske hela.

Istället insåg nu K. att en öppning för honom var att kritisera sin samtids kristendom, i dess brist på allvar. Den var i stroa delar hänryckt. Visst. Men man hade inget allvar. Det fanns ingen grund.

K. koncentrerade sig då på beslutets ögonblick, på den ångest som förgick beslutet, och på den förtvivlan som hotade kring brist på allvar och brist på beslut, och brist på själ och ande.

Ty denna nisch var ju helt öppen, eftersom den hos Hegel mer springs förbi, som om Hegel sett ett spöke.

Hegel kan inte tänka sig att fördjupa sig i andelöshetens och den personliga Intighetens problematik. Han konstaterar visserligen att den finns, och skriker ut sin förfäran över denna. Men han diskuterar den inte. Han talar om människans för sig- och i sig-vara, och i-sig-för-sig-vara, men något mer ingående resonemang om förtvivlan finns ju inte. Kanske för att Hegel inte ville ägna sig åt helvespredikningar som den, av honom avsktdda, kyrkan i århundraden ägnat sig åt.

Nå, i sin livslånga reflexion över allvaret och valet och den petrsonliga sanningen kommer K. att fastna i en mängd tautologier. Vad är nu personlig sanning, för mig,

om inte något jag redan har? Hur kan något vara mitt om jag inte redan har det? Hur kan jag förändras till något jag inte är? Och i alla dessa frågor finns ett ord, "jag", som är själva kruxet. Alla K.s problem utmynar i frågan om det är möjligt för ett "jag" att bli något annat, bli något bättre, att välja ett "bättre jag". Eller handlar allting om ett ursprungligt, av Gud givet, "jag"? Dessa problem brukar i allmänhet klassificeras som "autencitetsproblemet".

Detta är ett problem man inte lätt kommer runt. Inte så länge man resonerar i termer av "jag" och "själ". Ty hela vitsen med att vara människa koncentreras ju i det att man skall kunna välja vilka handlingar man vill utföra. Vem man, i detta, vill bli. Vad är väl tanke och filosofi, och för den delen religion, om inte valet existerar? Och ett val skall kunna innebära att jag skall kunna bli något annat än vad jag är just nu. Ingenting löses med en Hegelsk dialektik, där inte de beslut som formar världshistorien blir synliga som individuella och som vanskliga. Hegel var (r)evolutionär. Och ateist. Beträffande hans stöd till den Preussiska monarkin, var den, som Lukács uttryckte saken, endast en tunn polityr. Men han talar om (r) evolutionen, som alla (r)-evolutionärer, inte om (r)-evolutionären. Kierkegaard däremot, talar om (r)-evolutionären.

Kierkegaard ställer ibland sin filosofi i motsats till revolutionen. Han talar om sin filosofi som kristen, och som att man som kristen har en Punkt bakom sig, medan revolutionären, som vill ett socialistiskt samhälle, elekr på annat sätt mer jämlikt, som de som har Punkten framom.

En ny syn på medvetandet, medvetande som en möjlighetsbetingelse i vars och ens medvetande, framställdes emellertid efter romantikens grepp lossnat något om sinnena kring år 1900, som ett annat svar än Kierkegaards på Hegels tankealadåb och på Kants skeptik, av

den s.k. fenomenologins grundare Edm. Husserl (1859-1938), efter dennes försök till en generell grundläggande studie om aritmetik, och som då – under det märkliga fältropet: "Tillbaka till tingen!" – skiljde på det förstnämnda som det rena medvetandet (såsom betingelsen,) från det s.a.s. vanliga medvetandet.

Fenomenologin är ju en nonsensartad lära om (för- mågan att genom disengagement - s.k. époque - nå den) den synliga världen. Kafka kom i kontakt med en variant av denna tankeinriktning, genom studier i Brentanos filosofi, och det lämnade spår i vissa karikatytyrer av läran i några prosaskisser av Kafkas hand.

Detta rena medvetande skulle vara det, som riktades mot det redan givna. Husserl var trött på de varianter av kunskapsteori som erbjöds, å ena sidan kantianismen, å den andra empirismen (Jan Bengtson, *Sammanflätningar, Husserls och Merleau-Pontys fenomenologi*, (1988), s.19 –30.). Kolakowski menar att Husserl inte alls lyckas med sitt projekt, "egologi":

"Den utväg, som han / Husserl / föreslog, är dock skenbar. Husserl var nämligen av den uppfattningen, att vi är, eller skulle vara, i stånd till att tränga fram till ett medvetande, som med hänsyn till sitt innehåll inte vore annat än ideal transparens (/genomskinlighet/), och att vi skulle var i stånd till att beskriva detta innehåll, fitt från de vanor som är låsta till det vanliga tänkandet, och vore det i det använda språkets strukturform, och dessutom, att vi samtidigt skulle kunna ställa frågan om realiteten (d.v.s. genesen) för det objektiva området under den förutsättningen, att de givna utgångslägena inte innehöll några slags förutsättningar. Båda dessa förmågor (/ framträngandet till transparenta medvetandet o. beskrivandet av innehållet i detta medv./) är dock imaginära. Den första för att, eftersom varje godtyckligt fenomens väsen inte bara måste fattas på en förspråklignivå, utan också på ett sådant sätt, att det skulle tillåta oss, att övertyga oss om, att vårt verbala

och begreppsliga bestånd inte hade utövat något inflytande på dess utbildande; detta antagande förutsätter dock forskarens återvändande till ett dibarns naivitet, ett inte bara osannolikt, utan också grundsatsmässigt obeståmbart återvändande, om det än var / praktiskt, realiserbart. Det andra antagande är bara en undanflykt / kryphål / ; den transcendentala reduktionen som skulle ursprungligen bara suspendera frågan om genesen eller källan till det reducerade fenomenet (världen i sig eller det empiriska egot), förhindrade faktiskt återtåget, ty det gaves ingen förställbar väg, som för ifrån det neutraliserade innehållets analys till en förnyande deneutralisering/.../." (Kolakowski, s.27 f.)

Den måttlöst äregirige Husserl talar om "upplevelsehorisonter" och dessa horisonter är "prefigurerade potentialiteter". Dessa horisonter är dock inte absoluta, utan kan, genom fortskridande varseblivning, ses som helt öppna. (*Cartesianska meditationer*, s. 60.) Då faller hela H.s resonemang, eftersom vad han eg. påstår är bara att allt är evig orientering, evig början, och det är inte någon vetenskaplig eller ens filosofisk teori av värde att påstå det. Hos Husserl försvinner dessutom "den Andre" och blir, som Theunissen säger., "inordnad som konstitutivt objekt.". Sartre och Merleau-Ponty, sökte senare modifiera Husserls idéer - anamma fenomenologin - och sammansmälta dem med Kierkegaards autenticitetslära. Meditationerna tycks dessutom så känsliga för översättning, att när Adorno - i *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie* - sökte reflektera kring en fransk upplaga av dem, så blev resultatet helt annat än vid läsningen av den tyska!

II.

SJÄLVET

SJÄLVKÄNNEDOM. Detta ämne innehåller ett helt kluster av diversa problem. De hör delvis samman och gränsar allihop till, eller utgör de centrala mänskliga problemen. Det är problem, som är komplexa och ofta tycks paradoxala, som vi nästan alltid låter hänga som obesvarade frågor i luften omkring oss, och ofta låter vi dessa frågeställningar istället glida över i frågor om karaktär och viljestyrka, och vi söker omedelbart sätta oss över frihetens problem; - ofta gör vi genom att gå direkt till aktiv handling. Vi löser problemet - innan det ens har formulerat sig i ord - genom att transcendera det i handling, förvandlar en abstrakthet till något konkret: helt enkelt bryter staven över problemet.

Men problemet med självkännedom finns - inte bara för filosofer - ändå alltid kvar. Det är underliggande i många av våra dagliga resonemang. Vi känner att det finns där, och vi önskar formulera oss i termer av just självkännedom. Det är som om det fordas av oss.

I vårt sammanhang här - och i många andra, för många andra människor - kanske det kan beskrivas som problemet ikring, vad man skulle kunna kalla självdetermination, den odiskutabla rätten att vara och värna ett själv, jag talar inte om rätten att existera eller rätten att vara frisk, mätt eller lycklig eller något sådant, och att

utveckla ett eget "själv", vad nu detta "själv" än är i mitt eget livs hela sammanhang. Det ligger – som antytts, och som alla redan vet – något mycket, mycket problematiskt i självkännedomens och självreflexionens natur. Ja, det ligger något själv motsägande, en apori, i vissa uttryck som självkännedom brukar beskrivas med, och som används i den verbala processen vid reflexion runt det egna jaget, och som påpekats gång på gång av bl.a. olika filosofer från Platon och Augustinus och framåt genom tiderna.

Att analysera språket kring självreflexion, och reflexivitet som helhet, är ingenting man skrider till med någon större glädje, eftersom man från början vet att det är futlit. Det gagnar föga. Att vi ändå gör det beror på att dessa språkvändningar av konvention och nöd används som verktyg i de areor vi ämnar beröra i denna text. Vi söker ju beskriva vad en monolog är, vad dialogfilosofi är, och söker oss ett svar på hur romankonsten har utvecklats, och hur den – genom romantiken och framåt, särskilt – kommit att bli ett av de mest effektiva verktygen vi har vad gäller just självkännedom, och kännedomen om de mänskliga villkoren. Ja, hur romankonsten enligt vår mening vida överträffar varje filosofisk ingång, vad gäller luciditet och spänstighet, vad gäller att förstå oss, själv och tillvaron, samt att nuta denna.

Upptagandet av en sådan apori, själv motsägelse, som självkännedom blottar, för att försöka upplösa densamma, kallas – något egendomligt kan man tycka – inom klassisk filosofi, för "aporetisk metod", – och benämningen finns ingen anledning att då avskaffa. Vi har lika mycket aporier idag, som man hade i den klassiska epoken, i det dagliga tänkandet i vår tid. Ty att tänka på självreflexion, att formulera sig om den, det är att utsätta språket för en enorm belastning, och att med språkets hjälp utsätta sig själv för en form av mer eller mindre grov misshandel. Språket eller vårt caput, eller

världen är inte "byggda", så att säga, för frågeställningar av den typen...

(Beträffande filosofi och filosofins grundande, så ser man att den filosofiska reflexionen över de filosofiska metoderna alltid går utöver sig själv. Den kan alltså inte stå ensam. Filosofin står som det "förutsättningslösa vetenskap". Jfr. M. Farber, *The ideal of a presupposition-less philosophy*, (1940))

"Man brukar inte hålla filosofiska framsteg för omöjliga – dessa framsteg innebär dock oftast, att man förklarar vissa utsagor såsom omöjliga... – och inte heller se som osanna paradigmbytet från ontologiskt över mentalistiskt till lingvistiskt paradigm, för att ändå trots detta kunna föreställa sig, att inte ändå andra paradigm med tillhörande metoder än de som utvecklats här, som hittills varit de grundläggande i filosofiskt tänkande och som framställt mycket överskådligt av Finch: /.../."

Här syftas på H.L.R. Finchs bok *Wittgenstein – the later philosophy*, (1977):

"Dessa tre metoder motsvarande de tre filosofiska ramverken hos Platon, Descartes och Wittgenstein är (1) den sokratiske metoden att definiera (avhängig av distinktionen särskild-allmän); (2) den augustinska introspektionsmetoden (som vänder perspektivet till det inre-yttre); och (3) den kantianska metoden med förutsättandet (som finner den avgörande delningen mellan a posteriori och a priori).

Filosoferna Platon, Descartes och Wittgenstein, visar oss faktiskt hur världen skulle se ut i termer av dessa tre metoder. Platons grottbilder Sokrates metod, Descartes *cogito* den augustinska, och Wittgensteins språk-spel den kantianska." Finch , s.147.)

Nu kan man å andra sidan försöka tänka sig hur det vorte om språket verkligen vore byggt för våra frågeställningar, på sätt att det inte förkom några begrepp som inbjöd till paradoxer eller tvekan, men om språket var kliniskt rent ifrån dubbeltydigheter och motsägelser. Hur skulle man då tala om självreflexion? Förmodligen hette inte "självreflexion" i detta perfekta språk alls "självreflexion", men något annat. I det perfekta språket fanns ingen tvekan om vad som var subjekt och objekt i den sats som skulle beskriva förhållandet, att känna sig själv. Och kanske hade det perfekta språket varken subjekt eller objekt. Nu får vi troligen aldrig veta hur det förhåller sig med ett sånt språk. Om det ens kom att kallas "språk"...

Låt oss – som exempel – börja med betrakta utsagan; a.) "Det finns ett jag d.v.s. "jag" som har kunskap om Adele."; "Det finns ett jag, som har kunskap om Adele." Detta är icke särskilt problematiskt, om man inte tänker på sådant som att jaget, - vi antar ett "jag" - förändras och att Adele gör det, och att man kan ha olika syn på vad kunskap är. Vi tänker oss alltså nu analogt: b.) "Det finns ett jag som har kunskap om sig självt."

Det första som, intuitivt slår oss, är att det är en väldig skillnad på vad jag kan veta om Adele och om mig själv. Är ens formen för kunskap här samma? Vi vet att så inte är fallet, och att söka formalisera detta, som så här a.) " $\exists x (xKa)$ " resp.: " $\exists x (xKx)$ ". $\exists x (xKx \wedge (xK(xK(xKx)))$ och " $\exists x (xKx) \rightarrow (xK(xKx))$ " eller på nåt vis $\exists x (\neg xKx \wedge xK(Kx) \dots$ o.s.v. tjänar ingenting till.

(Så kan man ju följaktligen ifrågasätta om man skall behandla kunskapen om sig själv på ett sådant sätt att man tolkar den reflexiva konstruktionen " jag – själv" som om jaget och "spegelbilden" är analoga, eller identiska, - alltså: man kan ifrågasätta konstruktionen, synen, xKx , och mena att den på följande sätt borde helt

skilja på jag och själv, sålunda: xKs, som på subjekt och objekt.)

Man kan alltså för meningsskapandets skull hävda, att det, ibland inte i den reflexiva konstruktionen är fråga om en identitet. I vissa konstruktioner, som: "Paete dödade sig själv." är det ju fråga om identitet. I en annan konstruktion: "Jag lärde mig själv grekiska." är det också identitet. Men i: "Jag lärde känna mig själv." är det en slags kvalitativ olikhet. Jag menar att "själv" här är en illusorisk term, ett illusoriskt pronomen. Man varför just här? Vi kan också tänka på de språkundelsökningar som är gjorda av bl.a. oxford-filosofin av J.L. Austin, och å ena sidan Hector Neri Castaneda. I hans uppsats "He": A study in the Logic of Selfconsciousness, 1966. Och Indicators and Quasiindicators, (1967) o. American Philosophical Quarterly, IV, 2, 1967. o. P.F. Strawson i dennes bok Individuals, (1959), där denne söker reda ut vissa sådana här utsagor.

Reflexiviteten i sig.

Språkens olika sätt att behandla (!) reflexiviteten påverkar ibland den spekulativa idealistiska filosofin, där man har ovanan att icke börja med tingen, sakerna, men med orden!

Språklig exkurs om denna i språk. Special-fall: Det franska språket: beträffande Självet och siget.: "soi" är ett reflexivt pronomen. Tillägget "mème" i "soi- mème", "moi -mème" härstammar från lat. "ipse"/ via "mipse"/ via en rad andra övergångsformer: man går från 1300-talets "meisme", till "mesme", från lat. "metipsimus", vilket härör från ett suffix till superlativet "metipse", ur loc. class. "egomet ipse" = moi-meme, från "egomet" = "moi" – här alltså ett "ego" förstärkt med "met" och "ipse" = "meême, en personne", om ni förstår..) alltså ordet för sv."samma", "likadan", men också "själv".

Det existerar en skillnad mellan språkbruket hos G.W.F. Hegel såsom tysktalande "Selbst" och J.-P. Sartre såsom fransktalande "Soi". "Siget", - detta begrepp är okänt för en svensk - "le soi" är samtidigt ett begrepp som i Frankrike, som - i vissa kretsar - tidvis betyder, eller numera: betydde, "den intellektuella traditionen" - vilket säger något om den franska cartesiska filosofiska traditionens fasta punkt. Denna punkt har inte åldrats. Så säger fransmannen i gemen ofta: "Ce qui au monde viellit le plus vite: la nouveauté."- det som åldras snabbast är nyheten....

När t.ex. P. Ricoeur skriver: "Sigets - Soi - position är inte en given, men en uppgift...", så avses ju mer, det vi kallar, "Självvet". "Självvet" har ju i sin tur som substantiv i svenskan ingen stark ställning. Vi har alltså inte "reflekterat oss" så långt iväg som en tysk eller fransman har... - Denna problematik kan spåras bakåt till - självaste (lat.: "ipsissimus") Hegel. Denne hävdade att ett träd eller en blomma har ett sig ("sich"), men icke ett själv ("Selbst"), ty det senare, det kan bara en människa ha, i ett Självmedvetande. Detta begrepp föddes i ett av Immanuel Kants filosofiska verk. Hegel hävdade, som bekant, att Världshistorien, den är Världsandens väg till kunskap om sig själv. För Hegel var världshistorien ändlig, i så måtto att den hade en enda rutt, och ett syfte, att Anden, i människoskepnad, skulle komma till insikt om vad allting i hela tillvaron var för något. Denna Ände var då Hegel själv, menade Hegel. Än idag har Hegel proselyter och anhängare. Bland kända svenskar som är dragna till den hegelska tanken är t.ex. fysikern Ulf Danielsson. (Intressant är att läsa t.ex. recensionen av Hegels verk av den nyktre svenska filosofiprofessorn Erik Gustav Geijer. Någon så utmärkt hövlig avspisning har man sällan läst.)

Den Andre: franskans "autre" kommer från latinets "alter", som i populärlatinet ersatte "alius"; "autrui" kommer ur "altrui", en äldre form av "autre", löpande in i

pers.pron. "lui" ("han"), (till "alterlui"), alltså ungefär: "en annan han". Vi kan jämföra de båda nutida uttrycken, med något olika innebörd i franskan, "l'autre" och "l'autrui". Begr. "autrui" = ung. sv. "granne". Inom den franska kultursemiotiken - som är en pretentiös företeelse - utvecklades en särskild terminologi med ursprung i reflexivitet, delar av vars "grundläggande grammatik" lyder: reflexivitet: jämnårig med, irreflex-ivitet: far till; symmetri: syskon till, ; assymetri: far till, ; transitivitet: förfader till; intransitivitet: far till. Dessa termer kan användas i de mest skilda sammanhang, och hade sin främsta utbredning under den strukturalistiska erans hektiska spekulation, där den strukturalistiska tanken också avslöjar sig i sin statiskhet, vilket i reaktion fick den svärfångade seriella teorin att uppkomma, ur musikens semiotik...

Problemet med att nå kunskap om sig själv, att ha en relation till sig själv, är behandlat av ett nära nog oändligt antal filosofer, det är ett av filosofins stora krux, bara att förstå formuleringen. Jag är jag. "Vem är jag?", "Jag är Jag." För Heidegger i Varat och tiden, 1933, är sådana strukturer av varats existens, "existentieller", karaktäri-serade som tomma. Men som Stanley Cavell i dennes kommentar till Wittgenstein, The Claim of Reason, (1979)-, påpekar, medför endast detta Martin Heideggers påstående, att: "jag inte är jag" endast en lyckokänsla över att jag inte är definierad. Cavell i kap. Skepticism and the problem of others:

"Men hur kan det förhålla sig så, att en av de ändlöst många beskrivningarna av mig, representerar sanningen om mig, säger vem eller vad jag är? Hur kan det finnas en nyckel till min identitet? Tragedin och komedin - i litteraturen - är allt annat än bemängd med denna möjlighet - att en av de ändlöst många sanna beskrivningarna om mig säger vem jag är. Det vill säga, denna möjlighet är allt annat en vad som

uppfyller tragedin och komedin, vilka därför så ofta handlar om att lära sig ett namn, eller lära sig att likställa två namn. Okunnigheten om likställigheten, och sedan dess lärande, medför ett nedstörtande i katastrofer eller avvärjande av en katastrof. Dramat gäller just det, att sammansmältningen tids nog kommer./.../."

(Cavell, s. 388f.)

Jag bortser här under sträng fascination ifrån vissa egendomliga, speciella fall av självreflexion: som när Merleau-Ponty, - i *Le visible et l'Invisible* - under det han med vänster hand fattar om höger hand, grunnar över om människan kan vara objekt och subjekt samtidigt, och när matematikern, "in the long run"- pragmatist-filosofen m.m., Charles Sanders Peirce (1839-1914) samtidigt som han skrev en fråga på ett papper med vänster hand, svarade på frågan med höger hand... (se: Gallie, Peirce and pragmatism.).

Det är ju fåfängt att gräva sig in i, och djupt ner i, det grammattiska, för att få hjälp i det existentiella problemet om självkännedom eller teoretiskt djuppsykologiska undersökningar. När vi författar en bok omreflexion så skriver vi om vad som ligger bakom den eviga fråga, som en gång uttryckts så här vackert: "I am Thyself - what hast thou done to me?" av Dante Gabriel Rosetti. Frågan om jagets konstans, och existens, har bl.a. belysts av R.M. Chisholm, *Identity and Individuation*, Ed. K. Munitz, s. 13.) där denne referar till enpassage hos Leibniz, menar beträffande Jaget att "we acquire this notion of unity by reflecting upon our own nature" - Leibniz: *New Essays Concerning Human Understanding*, Book II, Ch.Isec.8.. Och vi menar att vi behöver denna "enhet", samt dess reflexivitet.

Jean-Paul Sartre använder i sin *L'Etre et le Néant* ordet "sig", fr. "soi" refl. pron., utan antecedent, d.v.s. utan

hänvisning, som *Le soi*, och förflyttar rentav med detta "den Andre", vår personlighets uppbyggliga referent, till tredje plats. Dessa reflexiva uttryck gör det, på gott och ont, lätt att tala om "sig själv såsom den Andre", som Paul Ricoeur gör i *Soi-même comme un autre*. Att detta alls sker, beror på att dessa filosfer grundar sin filosofi i Hegels och Kojèves filosofier....

Th.W. Adorno – mannen, som i iveren att bevisa att inga filosofiska system var möjliga, sökte motbevisa detta systematiskt – kritiserar J.-P. Sartres filosofi och övriga, på denna filosofi baserade författarskap, och skjuter in sig – liksom Lévinas – på en kritik av den Andre. Den Andre är, i Sartres skapelse, ännu en idealistisk konstruktion.

"Trots att Sartre vitt och brett talar om dialektik registrerar hans subjektivitet så lite det bestämda andra som hans subjektivitet borde förhålla sig till, och var förutan det självt aldrig blir subjekt, att den tvärtom uppfattar varje form av litterär objektifiering som suspekt förstening. Men eftersom den rena omedelbarhet och spontantiet den vill rädda inte definierar sig i förhållande till något utanför sig själv drabbas den av ett andra förtingligande."

(Th.W.Adorno, ur: *Engagement*, i *Noten zur Literatur*, 1974.)

En mängd, ja, merparten, av alla paradoxer har med just självreferens att göra. Urtypen är "Lögnaren". Vi må studera analytiska filosfer och logiker som Bertrand Russell, A. Ayer, Kurt Gödel *Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme I*, (1931). M. Schlick, R. Carnap, William James, Douglas Hofstadter och utan att komma ur fläcken eller kritiskt gå igenom den kontinentala filosofins klassiker: G.W.F. Hegels, Edm. Husserls, J.-P. Sartres, M.

Merleau-Pontys, Emm. Lévinas och M. Heideggers filosofier, eller zenbuddisternas skrifter, och vi kommer ändå inte ur den förvirring som självreferens skapar. Vi kan heller inte sortera bort den varken från matematiken eller ifrån vårt av språket invaderade medvetande. Ty vi använder reflexivitet naturligt i vårt språk. Vi kommer icke ur den förutsatt att vi inte hoppar IN i ordet "sig", ty då upplöses vi i Intet! Jfr här J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*. "När siget når sig (själv), så upplöses det." Det är alltså en fåfång sak, att försöka gå in i reflexiviteten.

"Försöker vi betrakta spegeln som sådan, så upptäcker vi till slut ingenting annat än ting på dess yta. Vi vill få grepp om tingen, så kommer vi i isista hand inte fram till något annat än spegeln. – Detta är i grova drag kunskapens historia."

(Fr. Nietzsche, ur *Morgenröte*. p. 243.)

Ty vad man kan se som en fara, efter att ha besinnat sig på det hela ett tag, är att insätta ett uttryck sådant som "självet" som subjekt. Det är ju, i vårt ursprungliga tänkande, en förstärkning till en reflektion. Jag kan uttrycka en förändring av mig själv i den mån "jag" är subjekt och "själv" predikat eller objekt. Jag kan inte förändra något som samtidigt som kallar sig "Själv" i sökposition. Självvet väljer ingenting. Men Jaget – "jag" – kan väl tänkas göra det. Så skulle man åtminstone kunna stå upp i terminologin. Fast mycket bättre blir det inte genom det.

Det besvärliga med hela detta ämneskomplex är något, som har en påtaglig likhet med en klassisk seglats, utförd av hjälten Odysseus: när denne sökte sig i Messinas sund undkomma Scylla och Charybdis. Scylla är för mig paradoxen, jag inte kan trassla mig ur. Charybdis är självklarheten, den rena plattheten, som – definitionsmässigt är det föga nya, som ingen människa dessutom

skulle komma på tanken att hävda motsatsen till. Vi får inte godta vare sig paradoxen, i sig, eller självklarheten, i sig, när vi använder språket, det enda språk vi har, i vår reflexion. Vi är nödda att använda detta språk.

På liknande sätt kan vi se att Bertrand Russell avfärdade Gödels invändning mot Russells Principia Mathematica. Att matematiken i det stora hela var både funktionell och användbar, det kunde inte Kurt Gödel med sina "gödelsatser" - som just byggde på den universella existensen av lögnarparadoxen - rubba.

Till att inte använda detta språk i vilseledande syfte, genom metafysik, fordras ett medvetet val. Språket är fritt och ställt under vårt ansvar.

CONTRE-PARTIE.

En protest mot alla försök till att introspektivt nå självmedvetande skulle inläggas av behaviouristerna, filosofer som från mitten av artonhundratalet utifrån en uppfattning om positivisten Auguste Comtes ideal om den exakta kunskapen i Cour de philosophie positive, 6 bd. 1830-42., hävdar, att allt vi kan iakttaga beträffande människan är beteenden. Rikningen uppstod ur den s.k. funktiona-lismen, en gren av den transatlantiska pragmatismen, där William James' - broder till den förf. Henry James - och John Dewey's - arbeten spelade en särskilt viktig roll. Funktionalismen uppstod mer explicit med John B. Watson (1878-1958) - jfr dennes Behaviourism (1925). En behaviourist, såsom den klassiske B.F. Skinner, uttalar sig på följande häpnadsväckande sätt:

"Utan det verbala kollektivets hjälp skulle allt beteende var omedvetet. Medvetenheten är en social produkt. Det är inte nog med att medvetenheten inte är något fält

för den autonoma människan; medvetenheten är helt utom räckhåll för den ensamme..”

(ur B.F. Skinner, Bortom frihet och värdighet, (1973).

samt:

”Den - medvetenheten - är inte heller inom räckhåll för någon människas exakta kunskap.”(ib.)

Hos Skinner finner man mycket lite av den öppenhet som är så grundläggande för t.ex. Pierce. S. Shoemaker, influerad av bl.a. J.L. Austin (1916-1960) och Ludwig Wittgenstein (i Philosophy today, no.3. (1970) ed. J. Gill ,ss 72-90.), som hade sina rötter i den logiska positivismen, en rörelse som uppstod i Wien efter sekelskiftet 1900 med Carnap och Schlick, och som framför allt arbetade på att söka ta fram ett helt exakt språk:

”Filosofer som har reflekterat kring användningen av första-personspronomen som subjekt har ofta varit böjda att säga sådana saker som att man inte kan vara objekt för sig själv, att ens Själv inte är en av de saker som man kan finna eller möta i världen. Den vanligaste slutsatsen är naturligtvis att ens själv, vad man ”kallar Jag”, inte kan vara något av de fysiska eller materiella tingen som man finner i världen. Men, vad alla vet som är bekanta med Humes och Kants skrifter, bland andra , är det också vida förnekat att överhuvudtaget något immateriellt erfarenhetsobjekt kan vara objekt för tanke och erfarenhet. Dessa åsikter leder naturligt till den slutsatsen att ”jag” inte refererar, att det inte finns något Själv, eller att Självvet på något sätt inte är ”i världen”.”(s.79.)

Shoemaker kommer så småningom fram till att ”jag” är ett pseudosubjekt, analogt med ”det” i uttrycket ”det regnar”. Man tänker även på Fr. Nietzsches tanke om att

"det tänker". Tanken som själv. Och det framkommer på ett liknande sätt hos den banbrytande G. Groddeck i dennes brevroman, *Das Es.* Och efter detta så börjar det hos S. bli intressant:

"Jag tror att de största orsakerna till problem här är tendensen att tänka på medvetande (/awareness/) som en slags perception (/perception/)", d.v.s. Vi ser också, att vi aldrig kan nå någon kunskap, om vi inte för något slags – mer eller mindre lyckat – (logiskt) resonemang, reflekterar över vad vi förnimmer utom och inom oss, – och vad gäller oss själva så skall då självkännedom delvis uppnås med en självreflexion, ett samtal med oss själv. Alltså "

James och Dewey grundade senare, tillsammans med Pierce, "pragmatismen". William James' *The principles of Psychology* (1890) var närmast koncentrerad på att visa att beteenden och mentala processer var möjliga att förändra. I det mentala hade man dock fortfarande viss insyn, man kan här nämna James inflytelserika bok *The varieties of religious experience* (1901-02), *Den religiösa erfarenheten i dess skilda former*, (1923).

En nödvändig men inte tillräcklig förutsättning för självkännedom är att vi samtalar med oss själva. Man har ibland, som W. Köhler framhållit (i *Zur Debatte um reflexive Argumente in der neueren deutsche Philosophie* (1987) i *Philosophie und Begründung*, 1987.) framställt tänkande av typen reflexion såsom ett "internaliserat tänkande". Ett sådant, där man delar upp sig själv i sitt alter och ego, slutar dock inte, enl. Köhler, i en tillfredställande upplösning beträffande anspråk på vare sig förståelighet eller sanningshalt, eftersom man, psykologiserande, måste besinna sig på den förmåga att föra sig själv bakom ljuset, som alla människor har. (Jfr. Schnädelbach *Zur Kritik des Geltungsanspruchs des Verständlichkeit*, 1978.) Här kommer man alltså inte

fram! Någon dialogiskhet i monologen kommer inte i egentlig mening att fungera, ty det finns ju ingen som i det inre kan avgöra vem som har mest rätt.(Till detta återkommer vi dock, när vi senare behandlar Freuds "Censor".)

Man ställer sig också ofta inom filosofin alltmer frågande till själva processen "reflexion", jfr. här t.ex. Maurice Merleau-Ponty i hans postuma papper *Le visible et l'invisible* - ser det som en självmotsägelse, och ser tänkandet självt, som en sådan apori, motsägelse. Man kan inte gå bakom det! Emedan man inte kan gå bakom det, så är tänkandet självmotsägande, även enl. den nyktre K.O. Apel. Köhler undrar, i slutet av sin mycket omfångsrika essä, om filosofin i sin - nuvarande - helhet:

"Om man nu åtminstone tar ett steg tillbaka och, med Blumenberg, ställer frågan:" Vad var det egentligen vi ville veta?"

Vi finner, att vi, vad gäller självkännedom, aldrig har en omedelbar sådan. (jfr. Edm. Husserl, och P. Ricoeur, i *Theory of Interpretations*, kap *The question of the Subject*.)

Maïne de Biran:

"Jaget objektiverar sig inte i en bild; det förstås heller inte genom en ontologisk abstraktion. Hela dess verkliga existens är i uppfattningen och upplevelsen av ansträngning (" l'aperception de l'effort"), för vilken det känner sig som subjekt eller orsak."

(*Mémoire sur la décomposition de la pensée*, I. ss. 144-148.)

Den, som inte är i någon del - bildligt talat -oense med sig själv, har nog en snäv och dessutom ovanlig, per-

sonlighet. Det är lätt att se på en person, man kan se det på långt håll, om denne inte alls är ense med sig själv; man ser honom som en karikatyr av vad hen kunde vara. Då har man sett en person, som stadigt befinner sig ur kurs, sedan länge, ifrån det hon mer lämpligt är ägnad att i någon slags sanning vara. Så kan man tänka. Att man har en medfödd, sannkaraktär. Ett vanligt resonemang, genom tiderna, är här att Självet är nedlagt i människan av Gud. Som en plan. Eller Självet som Själ. Innan moderniteten kom talade man mer om Själ än om Själ. Men med det sekuläras intåg så begrep man att i begreppet "själ" låg faktiskt implicit, att denna (själ) inte var ens egen, men ägdes av någon annan. Av guden. Därav då bytet till att tala om Jaget och om Självet. Ty Jaget och Självet – i den mån man nu postulerar ett innehåll där de är olika (eller samma, vilket gör det samma) äro våra egna.

Människan är på väg bort menade t.ex. S. Kierkegaard:

"Forsavidt han var Usandheden, var han jo bestandigt ifaerd med at gaee bort fra Sandheden; /.../." (saml.vaerker. VI,22.)

Medan den, som umgås med sig själv som med en misstänkt, (en annan beskrivning av syndamedvetande) - som Kierkegaard beskrev sig själv, är på väg till sig själv, på väg att korrigera, att uppspana oegentligheter. Då kan vi alltså se "självet" såsom något man i den existentialistiska filosofin - dit SK får räknas - sig från eller till. Existentialismen är ju den livsfilosofiska riktning, som hävdar att existensen för alla människor är given, och att livet innebär att välja vad man skall göra med denna existens, över vilken man alltså inte behöver grubbla. Existensen är.

S. Kierkegaard opererar själv i Enten – Eller med begreppet "jämvikt" i avsnittet Ligevigten mellem det etiske og estetiske i Enten-Eller när det gäller utvecklingen av personligheten. Här kan man utifrån en en-

skild punkt i S.K.s tänkande söka en förklaring till vad S.K. menar med själv, i det man där kan härleda ett etiskt och ett estetiskt själv, en "Enkelte", och påstå, som Lindström i Stadiernas teologi (1943), att Självet är något som enl. Enten-Eller utbildas i jämvikt, något som kanske inte alls gäller om man tar en annan skrift, som Philosophiske Smuler eller Sygdommen til Døden i betraktande. Så är SK diffus.

Kierkegaard reflekterar över många olika vägar för mskan att handfha sin frihet och sin strävan efter att uppnå personlig sanning och autencitet. Bland andra Adorno har i flera verk uttryckt sig kritiskt i förhållande till HELA den "autencitetsfilosofi" - filosofin om det autentiska "Självet" - som har sitt ursprung hos Kierkegaard. Kan man i dessa diskussioner om augencitet undvika att hamna i paradoxer som den att vi skulle, var och en, ha två Själv? Ett själv som talar med ett annat. Ty vad annat är det när ett Jag önskar bli sig Själv. Här betraktar ett Själv av typ A ett annat Själv av typ B, men de är ju ändå samma person. Två själv. Detta blev nu sedan Adornos kritik av Kierkegaard, speciellt i fråga om hur Kierkegaard framställer jagdialektiken i Sygdommen til Døden, och på liknande sätt väljer även L. Koskinen, Tid och evighet hos S.K., att beskriva problemet med denna bok. Ett vidunder tycks det, en varelse med "två själv"! Samma kritik kan ställas autencitetsfilosofin som helhet.

Man kan då fråga sig, om en människa inte istället i huvudsak är sin monolog mer än något annat. Hon är sin monolog mer än hon skulle vara "sig själv".

III.

DIALOGFILOSOFI

Vi utvecklas från allra första början, menar dialog-filosoferna, och även senare i livet, mest i utbyte med andra. Vägen till den Andre är ett Ja-Ja, ett Ja till mig och ett Ja till den Andre. Jfr. Gabriel Marcel i hans realistiska försöksmodell av dialogen, som liknande en "kärlekskamp", samt M. Theunissens *Der Andere. Studien zur Socialontologie der Gegenwart*, John Cullbergs *Das Du und die Wirklichkeit*. (1934) G.H. Mead, E. Benvenistes: *Ici/ Maintenant/ Je*: diskursens Här/ Nu / Jag. Se: M. Kristensson Ugglå, *Kommunikation till döds*, s.294. om Paul Ricoeur. Peter Kemps introduktion till Emmanuel Lévinas, - E.L. och densammes bok *Nye franske filosoffer* (1977).

Den moderna den Andre-filosofin har en stark idealistisk prägel och är framför allt av fransk genes, och härstammar ursprungligen från G.W.F. Hegel via den geniale rysk-fransmannen Alexandre Kojève.

Existentialismen är i många tappningar - särskilt i Sartre - en den Andre-filosofi. Emmanuel Mounier (1905-1950) menar i sin klassiska *L'existentialisme est un personalisme*, (1972), att Sartre har bevisat den "andres" - existens, vilket dock betvivlas av andra filosofer, som vanligen hävdar, att detta (icke-solipsismen) är en svår sak att bevisa. Edmund Husserl, fenomenologins grundare, lyckas inte. I Husserls s.k. "egologi" är den Andre

den som är lik mig, - oavsett om denne kan förstå mig eller ej, vad jag förstår. Jag skulle t.ex. vara en H.s "andre", trots att jag inte förstår vad han skriver.

Detta är, vad jag förstår, problematiskt., och jag får nöja sig med de mera "aktivitetsbetonade" bevis, som enkelt innebär att man genom att syssla med samma saker som andra människor gör, om man trivs efter ett tag kommer underfund med att man nog är "likadan" som de, o. följaktligen att de "andra" faktiskt (verkligen) - med ett argumentum ad hominem, - existerar. - (se t.ex. D. Christoffs uppsats, La connaissance d'autrui, i: Actes du XIeme congres international de philosophie, Vol VII, Bruxelles 1953., där man har förståelse med i likhetsbegreppet, o. Jean-Paul Sartres bok Varat och Intet (L'etre et le Néant, 1933), där förståelsen börjar i blickutbytet i det fina kapitlet Le regard (Blicken), en frukt av Sartres Hegelstudier i Berlin på 30-talet och också av Kojèves seminarier i Paris under 1930-talet, utan vilka världen hade varit mindre hegelisk.

Sartres L'Etre et le Néant kallades av kultursemiotikern Roland Barthes för "den Andre-skriften".

Quentin Lauer skriver i Phenomenology, It's Genesis and Prospect.(1965):

"Medvetandets vara är att negera tillvarons verklighet och därmed är den den bestämmelse som medvetandet tillför icke-vara. Medvetandets aktivitet är alltså ett intet-görande, och detta är, för Sartre, existens. /.../ Sartres analyser är knappt filosofiska, alltför personliga."

Mounier brukar betecknas som personalist, ett uttryck som härör från den tyske romantiske filosofen Jakobi, liksom N. Berdiaev och M. Buber gör. Med en anhängare av personalismen brukar man förstå en människa som är emot individualismen och för utveckling av personen. Personalismen (som i stort sett är identisk med vad man kallar "dialogfilosofi") ser individen som en fri och

medveten varelse, i en frihet och medvetenhet, som karaktäriseras genom och utbildats genom samröre med andra personer. Individualism är något annat, menar persona-lismen. Individualism kan utbildas sammanhangslöst, menar man. Person är något man blir, i gemenskap med personer... Allt detta, dessa distinktioner, är givetvis rena fantasier.

Hos Sartre finns tydliga avtryck av både Hegel, Kierkegaard och Husserl. Vi måste enligt Sartre undvika Ond Tro. Ond Tro (mauvaise foi) är: att lura sig själv och andra genom att rationalisera den mänskliga existensen, genom att se sig själv som ett passivt objekt, som ett offer för yttre krafter, beskrivna i religiösa eller vetenskapliga skrifter. Ond tro är att inte se sig själv som en varelse, som skapar sitt eget öde genom en serie fria val. För alla dessa val är människan, enl. den tidige Sartre, totalt ansvarig. "Människan är dömd till frihet.", "Helvetet är de andra.". Jfr. Johannes Sløk, Existentialisme, (1964). Sartre modifierar senare, bl.a. i sin studie om Flaubert, denna fundamentalism.

J.-P. Sartre i intervju 1973:

"Men du tycker ju egentligen inte om Kierkegaard ?", frågar intervjuaren, Benny Levy. (Icke identisk med BHL.) J.-P. Sartre:

"Det är sant, men jag var ändå under hans inflytande. Det var orden som tycktes mig framför andra ha verklighet. Jag vill alltså hålla det räkning för min filosofi. Det var på modet. Med Hegel tränger historien in som en tragedi i filosofin. Med Kierkegaard kom biografen som narrspel, eller som dram." (Sartre, SoS, s.7)

Jag är inte helt säker på vad Sartre syftar på beträffande S. Kierkegaard.

När vi talar om denna "den Andre-filosofin", så måste vi vara medvetna om, att vi talar om en idealistisk

riktning. Det är också filosofi, - ofta chassidism - och givetvis inte psykologi.

Där behandlas varje människa, i humanismens namn, kan man förstå, som var mans/kvinnas andre, och man bortser, kanske i det lika människorvårdets namn, ifrån det välkända faktum, att människor i det dagliga livet väljer sin andre, och inte alls umgås med var man/kvinna som en den andre. Det är alltså här prat i luften om mänsklig samvaro, vilken inte har någon likhet med hur det sociala samspelet i verkligheten ter sig.

Lacan, som skapade en långt mer aktiv filosofi, ehuru verklighetsfrämmande i och med sin kryptiskhet, än dialogfilosoferna nånsin drömde om, har en dialektik "den Andre", konfigurerad i termer från lingvistik - särskilt F. de Saussure, och vissa idéer från Roman Jakobson. Men hans största inspirationskälla är förstås - psykoanalytiker som han är - Sigmund Freud.

I en föreläsning om Freud, i en kommentar till dennes Om narcissism (1914) beskriver Lacan egot som en hägring (mirage) och inte något som söker kunskap om sig självt, men mer en aktör:

"Det kan inte råda någon tvekan om Freuds intentioner i hans understrykande av teorin om egot. Den handlande om att undvika två fällor. Den första är dualismen. Det förekommer en slags mani hos många analytiker, vilken består i att förvandla det omedvetna till ett annat ego, ett ont ego, en dubblett, en symmetrisk motpart till egot - medan teorin om egot i Freuds version tvärtom är byggd för att visa, att det som vi kallar vårt ego, är en viss bild vi har av oss själva, något som ger oss en hägring, av allt, utan tvivel. Dessa oss ledande hägringar orienterar inte alls subjektet i riktning mot djup självkänedom. Egots funktion är explicit utformad hos Freud såsom analog på alla sätt till det, som i litteraturteori kallas en determinant."

(An adress: Freud in the century, 1956 ur: The psychoses. The seminar of Jaques Lacan, Book III, 1955-1956. s.240.)

Lacan tillfogar idyllen till Freuds andra topik, som omfattar de tre instanserna, personlighetens imaginära poster, ett "je". (Jag (moi), det, överjag, och ett lacanskt en fjärde, je, jag2, som han "tilldelar uppgiften att vara den plats där subjektet kan känna igen sig självt.", (E. Roudinesco s. 146.).

Här söker Lacan alltså undkomma en del av de paradoxer med den-Andre-filosofin jag ovan redovisat. Lacan var läkare, psykoanalytiker - utan att ha själv genomgått psykoanalys - en karismatisk eklektiker med en sällspord förmåga att (på grundval av filosofiska kunskaper, som han inhämtat genom att hyra en egen filosofilärare till sin våning i Paris) kondensera en erfarenhet i en kontroversiell, kort formulering.

"Verkligheten är omöjlig." (L.)

I psykologisk mening kan man alltså - i vanlig jargong - hävda att en människa med självreflexion söker något som redan finns. I den meningen att det alltså finns ett "själv", hos en, som barn eller rentav som ofödd. I psykoanalysens objektlära gäller ju också alltid, att "Att finna ett objekt är egentligen att återfinna det." (S. Freud, Sexualteori, s.112.) Vi har ju här en människobild som är starkt byggd på den bekanta hypotesen om självet, men också på idén om den förödande barn domen och frigörelsetanken genom analys. Det är alltså en bakåtblickande, arkeologisk syn.

"Det är synd att man inte kan leva på drömtydning. " (Freud i brev till Fliess 1897)

"Psykoanalysen är en förnuftets monolog om vansinne." (M. Foucault)

Freud bör placeras i en realistisk och tragisk tradition, menar J. Lacan. Människan: jag är vad jag har varit, eller – jag är vad jag inte har varit, eller – ännu hellre – jag skall bli vad jag inte har varit. Jaget skall bli Detet, enligt Freuds "andra topik". Den bygger på en frigörelse, en rörelse ifrån förtryck och har en stark tro på det friska hos varje människa om blott denna människa blir fri från den marterande upplevelsen av att ha blivit utsatt för det att ha varit barn på ett dåligt sätt, en tanke som bl.a. är historiskt grundad i J.-J. Rousseaus *Självbekännelser* (1781-88) och hans *Emile ou de L'Education* (1762).

Självreflexion är brukbar vid alla antropologier. Men resultatet av spekulationen kring självreflexion är ju mycket avhängig den definition av "människa" man använder. Vissa filosofer av mer analytiskt snitt söker att undvika den filosofiska förvirring som begreppet "självreflexion" oundvikligen för med sig, och som vi försökt ge en skiss av här,, genom att hålla sig till resonemang grundade i mer psykologiskt orienterat konsekvant i termer av självbild och självbilds-förändringar, såsom Eva Mark i *Självbilder och jagkonstitution*. (diss. Gbg, 1981.) Marks studie är grundad i ett resolut avståndstagande ifrån hela den tradition, som Kants begrepp, (om) Självmedvetandet, initierade.

Många menar alltså att hela livet är en dialog. Hur vi än själva vänder och vrider på saker. Vi har de, som menar, att det överhuvudtaget inte finns någon monolog. Sker inte något i en dialog, så sker det inte något alls. Alltsom sker, sker i dialog. En monolog är i sitt inre, menar man, ändå dialog! Det är som om man ställde fram en matematisk sats, som snabbt reduceras till en annan, av en annan (som ett argumentum ad hominem

). Det råder en slags dialogfundamentalism. Och: alltså: orubbligen: liv är möte. "Leben ist Begegnung".

De som - var för sig - menar detta kan vi kalla dialogiker eller dialogfilosofer. En av dem är Gogarten. En annan Martin Buber och, den honom ideologiskt närstående, Dag Hammarskjöld:

"Först i människan har den skapande utvecklingen nått den punkt där verkligheten möter sig själv i dom och val. Utanför människan är den varken ond eller god. Först när du stiger ned i dig själv upplever du därför, i mötet med den Andre, godheten som den yttersta verkligheten - enad och levande, i honom och genom dig." (DH. Vägmärken, 1963, s.131.)

Om man invänder mot dialogfilosofin så blir man ju misstagen för att vilja isolera sig, vara osolidarisk, ogin, självvisk, galen, tetig och snål. Att påpeka att liv är möte, å andra sidan, har blivit ett Sesam Öppna Dig!

Martin Buber. "Leben ist Begegnung". Denne gör om språket till ord-par, "Wort-paare", - "Jag-Du" är ett ord-par ("Ich-Du"). Det ena ordet kan icke "tänkas" utan det andra. (En så pretentiös herre. En sådan upptäckt! Hela språkssystemet är ju fullt av varandra betingande begrepp!)Vad han predikar, ty han predikar, är en slags enkelhet, men på ett synnerligen krångligt sätt. Buber äger en slags idealitet men i en stor naivitet, - för vissa är den tilltalande, för andra inte.

"Ände/.../ är människans svar på sitt Du./.../ Ände är Ord. /.../ Ände är inte i Jag, utan mellan Jag och Du."

Hans viktigaste skrifter finns samlade i en volym: Die Schriften über das dialogische Prinzip. (1954)

"Visserligen är många moderna filosofer /.../ hemfallna åt en monoliserande hybris i hela sin tankevärld,

vilket väl aldrig drabbar en diktare. Men just denna monolism /.../ utgör med all sin trollbindande kraft det största hotet om sönderfall. Varje försök att förstå monologen som ett fullgott samtal, där det inte går att avgöra om monologen eller dialogen är den ursprungliga, måste misslyckas. Monologen saknar nämligen samtalets ontologiska grundförutsättning, detta "det andra", eller ännu mer konkret: överraskningsmomentet. En människa är inte oförutsebar för sig själv i samma mening som någon av hennes partners. Därför kan hon inte vara någon äkta partner till sig själv, någon som ställer riktiga frågor till sig själv och ger riktiga svar. Hon "vet ju liksom redan" svaret på frågan, /.../." (M. Buber , sv. Logos, ss.16f.)

B. använder faktiskt enl. övers. ordet "monolism". Så skjuter sig Buber alltså ständigt - i foten!! Han förklarar ju, - och sådant är t.o.m. onödigt att påpeka, tycker jag, - att han själv inte kan komma på någonting....!

"/.../därför att språket till sitt väsen är ett system av möjliga spänningar—och att tänkandet inte är ett "talande med sig själv" just därför att den verkliga spänningen saknas?" Ib. s.18.)

Det är ju alldeles riktigt, som Buber säger, att man "vet ju liksom redan" svaret på frågan. Men: Det är ju detta "liksom", som det handlar om eller i alla fall borde handla om. Det är ur detta "liksom", som all tanke uppkommer, all filosofi, hela Bubers eget tänkande, - utan att han vet om det. I efterordet till samlingsvolymen redogör B. för de inflytanden andra författare och filosofer haft på hans arbete. Det är alls ingenting nytt, menar han, bara "gesamt gesammelt und ausgeführt". Bl.a. hänvisas indirekt till S. Kierkegaard via F. Ebners *Das Wort und die geistliche Realität* (1921), där dialogikern E. bekänner sig till S. Kierkegaard, men i det avseendet som till en människa, som inte kunnat finna

Duet hos andra människor. Räddningen finner E. i sitt eget liv, mitt i sjukdom och nära sin egen död: "Det finns bara ett enda Du och det är faktiskt Gud." Buber å sin sida menar, att Kierkegaard visserligen är människoälskande, men kallar honom ändå "anantropisk". Man tänker här på hur Adorno frankt förklarar, att Kafka "är en människa utan ipse."

Buber ansluter sig till en kantiansk etik, där man vägrar betrakta den andra som medel, men alltid som mål. Samtidigt grundar han sig på ett eget begrepp Jag-Duet såsom föregående ontologiskt Jag-detet, det mellanmänskliga, och bortser i sin dyrkan i sin naiva fråslärlära av denna Jag-Duets omedelbarhet ifrån möjligheten/risken av gemensam lögn, något som mer tas i betraktande av både G. Marcel och Theunissen.

Det gïves i dialogfilosofin en form av mystik, en tyst mystik i det självklara, med vars hjälp man söker undkomma det väsentliga, att en människa faktiskt i sin ständiga tanke håller en monolog, i vilken det händer saker och ting, inte för att språket är dubbelt, att man inför en "principiell dubbelhet", att språket talar i oss... utan för att det helt enkelt förhåller sig så, att människor kan tänka bra ensamma, behöver tänka bra ensamma och att det, att man når sanningen i en dialog, övertäcker det faktum att det förmodligen är just vad Makten vill att vi skall rabbla för varandra i all totalitet och evighet, medan den bestämmer.

Michail Bachtin (1895-1975) i metafysiska ordalag:

"Sökandet efter det egna ordet är i själva verket inte ett sökande efter ett eget ord, utan efter ett ord som är större än mig själv./.../ Personligheten föds på medeltiden (Marcus Aurelius' Självbetraktelser, Epiktetos, Augustinus 'Sololoquia'. Här skärps eller föds kanske för första gången gränserna mellan det egna och det

främmande ordet.)." i Anteckningar, ur Det dialogiska Ordet, s. 268.

Vi räknar, liksom utgivarna gör, Bachtin inte bara som narratolog, utan också som filosof, - man kan väl då också tillägga: mystiker. Hos Bachtin finns ju någon slags "Geistesgeschichte" i talet om "personlighet och medeltiden", som i alla fall kan ifrågasättas! Hade Bachtin levt idag, skulle han förmodligen inte ha skrivit att personligheten föddes på medeltiden.... Michail Bachtin har ett radikalt sätt att i sina böcker om Fjodor Dostojevskij o. Francois Rabelais (Dostojevskijs poetik, (1963) och Rabelais och skrattets historia (1961)) idolisera dessa. Han får Dostojevskij att framstå som uppfinnaren av en ny form av litteratur, den autentiskt dialogiska, och ser all tidigare, och väl all senare litteratur, som monologisk, ty inom Dostojevskijs romanvärld är det "figurerna själva" som skapar dialogen. Immanent och självständigt. Bachtin är dock på ett helt annat sätt än Buber medveten om komplexiteten i dialogen, om hur mötet dynamiskt öppnar upp nya djup inom människan, och Bachtin arbetar med ett icke-naïvt kritiskt distanseringsbegrepp.

Rudolf Otto, med *Das Heilige* (1917, 1936), tar sin utgångspunkt i Immanuel Kants förord till första upplagan av *Kritik der reinen Vernunft*, och ger "det heliga" statusen som en kantiansk "kategori", en förnufts-kategori, för sig, djupt kritiserat av de flesta teologer. Till dialogteologerna hör även schweizaren, personalisten Emil Brunner. *Dogmatik I-II* (1956). I *Das Gebot und die Ordnungen* (1932) beskriver B. tre stadier, reflexionens stadier. Från spetsborgarens, till det demoniska, där människan "vill njuta sin frihet" måttlöst, till vetenskapen och konstens "andliga objektivisering." Alla tre stadier är vad vi kallar "estetiska". se s.9ff.. - *Ur Wahrheit als Begegnung* (1938):

"I stället för tredje personen, i vilken vi veta och tala om "någon" eller "något", träder den andra personen, bönsens tilltal. Bönen – icke den s.k. trosutsagan, det formulerade teoretiskt avfattade credot – är trons egentliga form. Liksom Guds ord icke är en läromeddelelse, utan ett tilltal – och aldrig något annat än tilltal – så är icke heller tron /.... / ett lärosatsvetande, ja, överhuvud icke vetande, utan bön. /.... / Allt vetande är det-relation och därigenom herraväldesförhållande; men tron är du-relation och därmed gemenskapsförhållande." (S.65.)

Psykoanalytisk dialog-tro.

Man möter ju, i likhet med människor som hyser en kärlek till reflexion och filosofi, till religion eller till Gud eller till måleri och musik, någon gång, i eklatant välbeställda kvarter, de människor som hyser en kärlek till den djupa dialogen som förs mellan två människor, där den ene är betald av den andre, och där den ene ställer upp som den som skall i första hand, med "liksvävande upp-märksamhet" lyssna till den andre. Analytikern är då inte, enligt denna trosuppfattning, en som tolkar, som gör den andre till ett reduktionistiskt offer, utför inte en hermeneutik såsom en objektifierande disciplin, utan ingår i en större hermeneutisk, dialogisk cirkel, som aldrig börjar och aldrig tar slut, där ingen absolut sanning finnes, men endast en gränslös och för denna "religion" nödvändig tro på den andre. Analytikern deltar med den andre, deltar i medöverföring, (drömmer den andres drömmar) och motöverföring mot skäligen betalning och njuter av den psykoanalys, som så enständigt motstår alla försök till egentlig definition.

"Det har varit ett irriterande faktum för dess kritiker och en pinsamhet för dess tillskyndare att psykoanalysens djupare värde endast låter sig förstås genom inre erfarenhet av dess praktik." (Jurgen Reeder, Dialogiskt

tolkande, Psykoanalytiska handlingar ur ett hermeneutiskt perspektiv, i: Diwan,1-2 /1998, s.58.).

Här är det i denna dialogiska psykoanalys, är det viktigt att inte analytikern vacklar i tron på den andre och på de dialogiska underströmmarna, ty: börjar tron vackla, så kan analytikern förfalla till den objektifierande hermeneutiken och börja "ge tolkningar". Det hör till den analytiska erfarenhetens tragiska dimension att vi emellanåt övergår från att tala med analysanden till att tala till honom. Processen är känslig för detta slag av avvikelse från analytikerns åtagande. Man måste träffas fem dar i veckan, i flera år, skriver Reeder; man måste följa varandra, leva sig in i den andres öde. Ödet definieras med begreppet "upprepning" och det är ananalytikerns uppgift att ... bära hoppet. Sanning kan vi inte nå:

"Men beslutsamhet i trohet är förmodligen det närmaste vi kan komma ett löfte om att sanning sannolikt är på väg."

Emil Brunner utvecklar också detta till att gudsförhållandet är den primära dialogen, som går före den autentiska - i Heideggersk mening - dialogen med medmänniskan:

"/.../ därvid må uttryckligen framhållas /.../: det gäller icke här, att vi använda en känd relation, du-relationen, på förhållandet mellan Guds ord och tron. Snarare är det så, att det överhuvudtaget endast i tron på Guds ord gives en från objektrelationen skild du-relation. "

och alltså:

"Människan utanför tron känner skillnaden mellan du och det endast i mycket relativ bemärkelse. Gemenskap

och herravälde blir hos henne – det vill säga hos oss som syndare – Alltid sammanblandade.” (s.66.)

Dialogteologins del av etiken, den agapéiska etiken, handlingsagapismen – om kärleken som inte söker sitt – kan sägas vara grundad i NT: ”Vadhelst I har gjort mot en av dessa mina minsta bröder, de har ni också gjort mot mig.” (Matt 25:40). Agape, kärleken som icke söker sitt, är inte eg. inriktad mot den Andre, utan mot Gud i den andre. I modern teologi som hos Brunner och Gogarten betyder deras personalistiska dialogfilosofi att Gud talar till människan som person, och att människan därmed står gentemot Gud såsom ett ”Du”. (Jfr. J. Fletcher, Situation Ethics, och E. Brunner, The divine Imperative, s. 117. ; E. B. kritiserar S. Kierkegaard för dennes brist i synen på den kristna gemenskapen och dennas förhållande till Gud.) Det är på detta sätt man agapéiskt grundar diakonin. För vidare diskussioner om denna agapism, se: P. Tillich, Systematic Theology, 1967. V. Furnich, The love command in The New Testament, A. Nygren, Eros och Agape, (1930-36), K. Barths kommentar till romarbrevet, Helm, Quinn, m.fl....m.fl....

Vi möter också dialogfilosofi lite överallt inom modern populärfilosofi och hos influencers. Den är legio, inte minst på YouTube.

H. Skolimowski, en av många flumfilosofer i The Theatre of the Mind, (1984)

”Vi inte bara kommunicerar, vi kommunerar (commune). Vi bor (indwell) i varandra; vi bor i den större Närvaro (Precence) av vilken vi är del.” (s.81f.)

Det är som ett trots, och ändå en väsentlighet, att hävda monologens värde. Särskilt nu i kommunikationsindustrins tidevarv. Monologen är en klar förlorare. Monologen är ett samtal (sic!) med Evigheten, som man lätt kan uppskjuta till morgondagen. Vem är rädd för mono-

logen? Vem räddar monologen? Monologen är nämligen också det som blir till litteratur.

"Tout a été dit. Sans doute. Si les mots n'avaient changé de sens; et les sens, de mots."

(- Allt har sagts. Om det inte vore så at orden ändrat mening; och meningen orden.)

(Jean Paulhan, Clef de la poésie.)

Hur dålig jag än finner den Andre-filosofin som filosofin så inser ju även jag att ett samtal ed en annan människa, nästan oavsett hur dåligt det samtalet är, så kan det få rent underbart utfall.

ALORS.

Vi utvecklas kanske mer runt dialogen än i den. - I dialogens skarvar, - i det som händer ikring och efter. Ingenting händer i dialogen i sig. Ty vi får gå till dialogens dialog med monologen för att få ut något ifrån dialogen. Till dialogens dialektik i förhållande till det enskilda tänkandet, den enskildes - speciella tänkande. Och det är inte alldeles uteslutet att vi, när vi är ensamma, - detta tillstånd som i moderniteten knappt erkänns existera - kan tänka en tanke i all självständighet och utvecklas, i sekundäriteten, ännu mer... Vem vet när man lär sig att säga emot: säger man först emot någon annan innan man säger emot sig själv? När lär man sig denna, all utvecklings grundmekanism: motsäggelsen? (Motsättningen, Nejet.) Man kan bara tänka två och två... sägs det i vissa filosofier och predikas på institutioner världen över. Ensam är du ingen!

Ibland upplever man detta rentav som en konspiration emot den Ensamme - och inte minst den originelle. Ensamheten har i vissa tidsepoker blivit en falsk och suspekt företeelse. Det ifrågasätts nästan om de tankar man får själv är något värde! Det är idag till exempel

underförstått, att ingen människa genom sig själv kan finna ut vem hon är, att ingen människa förmår att motsäga sig själv på ett konstruktivt sätt. Vägen till självkännedom går genom den Andre, - och det är ingen diskussion mer om den saken. Ensamheten bör man inte bara skämmas över, men också vara rädd för, ty den vätter, - per djävulsk automatik -, mot galenskapen. Och det kan det ju ligga något i. Och detta är en del av det monologiska synsättet. Misstänksamheten gäller - föga originellt - såväl det medvetande, som det språk som det är förbundet med. Om den bär någon frukt i mitt manus får vi väl se. - Jag har en målsättning att försöka få en glimt, en ny glimt av detta, "vårt inre monologi", försöka följa det med en blick som, så gott det nu går, följer med vad som händer där. Vi har ju, så att säga, vårt "sakta ansikte"där inne, och utan brådska, och - tyvärr -- utan fullständighet, skall förhoppningsvis detta ansikte, två av dem - eller kanske tre, mitt eget inräknat, kanske avteckna sig om jag lyckas ställa de rätta frågorna till mig själv och till några texter. Monologen, som är ett empiriskt faktum, är vad man i andra hand gör den till. Den är i första hand omedelbar - ursprunglig - naturlig - och kan väl egentligen aldrig förklaras.

"Hvad der i hele denne Rigdom er vaesentligen uudtøm-meligt, det er ogsaa i sine mindste gjerninger vaesentligen ubeskriveligt, just fordi det vaesentligen er tilstede overalt, og vaesentligen ikke til at beskrive." (S. Kierkegaard.).

Vad som sker, det sker i mycket en passant. Under tiden. Så kan det vara med texter/ i texter också. Man tror att man skriver om en sak, men under tiden, eller efteråt upptäcker man, att man skrivit om något helt annat..... Eller om två ting samtidigt. (Skrivandet är samtidigt bara ett uppskjutande av döden, menar Jaques Derrida...) Fast givetvis, ibland är det omöjligt att i

monologen uppfatta något annat än ett konstant motstånd mot varje tänkbar förändring. Skrivandet är för en del människor en lindring i rädslan för döden. Men hur kan den vara en lindring, denna monolog, om den bara upprepar utan att förändra? Maurice Merleau-Ponty hävdar i *Sens et non-sens* att religionen är människans förunderliga ansträngning att förena sig med andra människor i en annan värld. Han menade då inte, att som atom befinna sig granne med sin granne i samma vitsippa i en annan existensform.

Det är kanske så med skrivandet likaså. Att man skriver för att bli ren, i katharsis, för att göra sig av med eller bli klar för eller med, att man skriver för att bli fri (om man får förmånen). Om man har kommit så långt att man skriver. Till denna punkt i sitt liv, - då man sätter sig ner med en penna. (Det är ju delvis en kulturellt betingad situation. Punktens historia är ju en civilisationens historia, eftersom punkten är en mänsklig uppfinning, antingen det är den matematiska, diakritiska eller avskiljande punkten. Punktens eller kommats, parentesens eller obeliskens (obeliscus, egypt. - den skiljande pinnens, värjans historia skall inte skrivas här.) Riskan finns alltid, att man skriver för att lura sig själv, för att bedra sig själv. Men ofta kan detta bedrag bedragas av texten, så att man bedrar sig själv rakt, eller snett, in i Sanningen. - Sanningen i och om monologen är den att det kan finnas ett oändligt uppskjutande, att det även kan finnas en förändring i upprepningen, att något som är samma i upprepningen, i tautologiserandet (som är så vanligt i en monolog) inifrån förändras, så att ur upprepningens praxis kommer en kvalitativ förändring, ändå. Dessutom, såsom en ytterligare variant, så kan monologen vara full av aut-aut, (antingen - eller), pro et contra, (för och emot), vara ett explicit stötande och blötande av argument fram och tillbaka, - mer lik en vanlig dialog, och i detta bädda för en förändring, - om förändring - sedd genom de skiftande förutsättningarna i subjektivt och objektivt avseende. Jag måste tala

med och OM den Andre, innan jag kan tala med och om mig själv. Det är självklart dialektiskt i grunden, - ergo: i grunden dialektiskt. Ett växelspel mellan monolog o. dialog. Och ett växelspel mellan reallt och ideallt. "Chaque autrui trouve son etre dans l'autre." (Sartre). "Varje annan finner sitt vara i den andra." Nu kan man ju mer se detta som att man har den andre som mål, mer än som samtalspartner.

Även om var och en är medveten om, att det går att resonera med sig själv - ty detta är någon slags dunkel definition av det intressanta och, som antytt, problematiska, i monologen - i den meningen att det går att bearbeta ett problem: "Skall jag gifta mig, eller skall jag inte?", i sitt sinne, "Antingen du gifter dig eller inte kommer du att ångra dig.", och att jag förutsätter, att detta övervägande är mitt, och att det också går att resonera med sig själv lite mer planlöst... i e: "Vad är det att gifta sig?", där jag inte är direkt pressad till ett val, så kan envar vara osäker på hur det går till, och i vilken utsträckning människor på olika sätt är förmögna (eller oförmögna) att "tala med sig själva", att behärska monologens konst i den meningen, att man då talar med sig själv. En utmaning än den konkreta, att försöka tala med sig själv, är den, att försöka att i adekvata termer söka närma sig en undersökning och en beskrivning på metaplanet, av vad det är att tala med sig själv och hur det går till. En sak är väl klar: monologen är icke en HALV dialog ... Monologen är något helt. Monologen kan inom sig bära något helt, t.o.m. en hel dialog, en annan monolog, men vi skall se den som en helhet och betona dess interaktion med sig själv och sina delar.

"Det synliga runt omkring oss tycks vila i sig självt." (M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, s.173./ utg. postumt. Boken innehåller hisnande sköna partier.)

Hur man i allmänhet resonerar om den Andre:

Vi blir - först - oss själva genom att vara någon Annans främmande. Vi blir oss själva genom att vara andras Andre. Och den vi skall vara, det är, som någon sagt: den andres främmande. Detta skall inte blandas ihop med uttrycket "det andra andra", som i vår tid, - det var för en tid sen - med Derrida - står för det omedvetna, Sigmund Freuds "der andere Schauplatz".

Vi kan inte identifiera oss med den Andre, om inte den Andre kan identifiera sig med oss. Upptäckten av den Andre går genom den andres Andre, såsom ett mirakel. Via den absolute andre till den reelle, enl. Emm. Levinas, som glider från det abstrakta till det än mer abstrakta, och ansåg att etiken var den första filosofin, där ontologin kom i andra rummet. Kierkegaard tyckte mycket illa om när man komparerar idealiteter, något L. är begiven på. Själva begreppet "radikal" är ju sådan dålig dialektik. Jfr. Sartre, som handfast menar att jag ser den andre som både objekt o. subjekt. Jag kan inte vara objekt för ett objekt men för ett subjekt, enl. Sartre. Levinas protesterar mot detta. Men det är viktigt - menar nu L. att se att upptäckten av den Andre varken sker generellt, urskillningslöst eller genom per automatik. Dialogtänkandet är i mitt tycke naivt och en idyllitet och en verklighetsfrämmande idealitet, och tjänar just ingenting till, är en konservativ Disney-Bambi-filosofi.

"... så vill jag ändå säga några ord om parallelen mellan den hebreiske och de grekisk vise. Jag beundrar dem båda; jag är emellertid inte överraskad att Ni sätter den senare i första rummet. Ty Ni har inte samma kännedom om den först-nämnde och har inte tillräckligt noga särskilt vad som hör till den ene och vad som hör till den andre. Om Jesus hade fötts i Aten och Sokrates i Jerusalem, om Platon och Xenofon hade fått skriva Jesu livs historia, och Lucas och Matteus om Sokrates livslopp, då skulle Ni tala på ett annat sätt."

(J.-J. Rousseau i brev till en adelsman, 1769.)

Den danske kierkegaardinfluerade Paul la Cour skriver i
Fragmenter af en Dagbog (1951):

"Ethvert Aandsvaerk er i høj Forstand en Samtale.
Hvorfor skulde du skrive, om du ikke søgte noget, som
unddrager sig dig, og som du vil grube og holde fast."
(s.133.)

"Denne Samtale, denne Dialog mellem Aandens og
Sjaelens Kraefter,/.../."(s.134.) –

IV.

MONOLOGEN

« La vent dans la plaine
suspend son halaine. »

Ch. Simon Favart

Ludwig Wittgenstein:

"Men jag vet ändå från mig själv vad det vill säga att "tala till sig själv". Och om jag berövades organen för det hörbara talet, så kunde jag ändå föra monologer i mitt inre. Vet jag det bara från mig själv, då vet jag alltså bara vad jag kallar "tala till mig själv", inte vad en annan kallar så." (i Filosofiska undersökningar, (1945) s.129. §.347.)

Trots att man inte på något meningsfullt sätt kan beskriva detta samtal med en själv – ty vem talar med vem – så finns det ett sådant samtal, menar W..

Kan det då finnas samtal som inte går att beskriva? Är ett s.k. "samtal med en själv" ungefär samma som "inre monolog"? Marcel Proust har uttryckt de väsentliga aspekterna så här:

"Jag vänder mig inåt mot min själ. Det är den som skall finna sanningen. Men hur? En djup osäkerhet kommer över oss varje gång själen känner sin egen otillräcklighet; då den samtidigt är sökaren och det mörka landskap som skall genomsökas, där inga hjälpmedel står till förfogande. Söka? Det räcker inte: skapa.

Själen står inför något som ännu inte existerar och som den ensam kan förverkliga och genomtränga med sitt ljus..." (På spaning efter den tid som flytt, I, s.48.)

Om nu monologen ses som skriven för den enskilde själv: Är självreflexion – i nära betydelse till "att samtala med sig själv" över huvudtaget alls möjlig? Vad innebär den? Något radikalt? (lat. Radix = rot.) Kan monologen vara en délibération intime – "intim frigörelse" – för att tala med Chaim Prelaman? Rhetorique 1989. Jfr. t.ex. J.-J. Rousseaus icke så välkända dialogprojekt Rousseau Juge de Jean-Jaques, 1772-1776. jfr. ovan. Är jag "den dröm min kropp drömmer"? (cit. J.L. Borges), eller är jag något annat?

Vad är den inre monologen? För något. Om det finns en sådan.

"Anímula, VAGULA BLANDULA... lilla svaga, fladdrande Sjä!" (... en romersk kejsares klagosång....)

Skulle JAG kunna svara på dessa frågor? Efter att ha konsulterat mig själv... Eller: för att både radikaliserar och specificera frågeställningen till en aningen mer konkret fråga :kan man fatta ett beslut i en dialog med sig själv; göra någon skillnad i en inre monolog, som har denna karaktär av samtal? Vi kan se detta som min fråga. Kan en människa förändra sig själv?

Jfr. titeln på en bok av den franske filosofen Philippe Lejeune, Je est un autre. ..."Jag är en andre." är en tolkning, eller: "Jag är en annan."...

Kan man bli allvarlig, om man alltså inte varit allvarlig förut? Den viktigaste frågan, när det gäller en människa är, enligt S. Kierkegaard, den, om vad som gjort henne Kan en människa till den grad veta vad hon gör, vara så långt ifrån navelskåderi att hon föredrar att förändra eller i sällsynta fall ytterligare befästa att med sin vilja

till ytterlighet anstränga sig i befastande av sin inställning till vad hon gör? Kan en människa i samtal med sig själv göra sig fri från en illusion, genom att beteckna den, och icke bara vänta på att illusionen försvinner i en resignation? Ty vad vore en reflexion, en monolog, en dialog med sig själv, en personlig diskurs, om den inte syftade till att KUNNA förändra något i världen eller sig själv?

Vi antar att varje människa är väsentligen ensam och att inga så kallade "högre makter" finnes, eller, även om de finns, att de då icke blandar sig i.

"Jag känner inte mig själv." (Nietzsche.)

"40 år gammal och fortfarande idiot." (Wittgenstein).

Kierkegaard:

"Jeg har overalt ingen Mening, men eksperimenterer blot Problemet frem." (I Afsluttende Uvidenskabelig Efter-skrift, i en sektion om barndopet. S.K. är, - i sin motsäggelselusta (?) -, emot borgarkristendomen, emot alla dessa " a la christne", emot barndopet, men finner sig ändå vara för det, eftersom det ju då blir ännu svårare att bli kristen, ty " det är ju svårare att bli det, som man redan är." (S.K.)

Ännu mera bister är nu tanken i den sena boken Indøvelse i Christendom, (1850), han t.o.m. originellt nog tvekade att ge ut. Den låg länge och väntade i en skrivbordslåda liksom Sygdommen til Døden. Han inväntade i och för sig artigt de belackares död, vilka personer han ämnade ta heder och ära av i dessa böcker. Den som håller distans, en ironisk distans, något Kierkegaard verkade ha i ryggmärgen, åtminstone i sina tidigare verk kan - hur som helst - hålla sin monolog i evigheter. Monologen som en sjukdom att genomgå. Eller är den en form av extas?

"Det/.../som/.../er det Fremtreadende i Ironien, er den subjective Frihed, der i ethvert Øieblik har Muligheden af en Begyndelse i sin Magt og ikke er generet af tidligere Forhold. Der er noget førførerisk ved al Begyndelse, fordi Subjectet endnu er frit, og det er denne Nydelse, Ironikereren attraaer. Virkeligen hender taber i saadanne Øieblikke sin Gyldighed for ham, han er fri over den." (S.K.)

Försiggår det något i en monolog, som framkommer efter hand?

Människan är kanske som en varelse med två språk, ett yttre och ett inre. Det är då möjligt att inifrån byta riktning på det utsagda och formulerade, det yttre från en inre betraktelsepunkt och med en inre djup viljekraft. Så har vi även den möjligheten att finna en parallell rörelse, en parallellmonolog eller en avväg till en punkt som är självständig, eller en relation till en punkt vid sidan av monologen. Målet för monologen är icke riktningen. Från en punkt, till en punkt. I viss mening kan vi se det klassiska "under tiden" som det väsentliga, om man där lyckas med det märkliga som kallas förståelse, en existentiell existencialistisk förståelse, som kan ses som både en förutsättning och ett mål i en slags fördubbling, en återfördubbling en reduplikation. Denna definieras och beskrivs av Kierkegaard så här: "At existerere i Det man forstaaer, er at reduplicere." Vilket får illustrera den tro på reflektionen, och på valets värde i samband med reflexionen för den mänskliga existensen, som var utmärkande för den transcenderande voluntarism som man kan säga, att Sören Kierkegaard omfattade.

Man kan naturligtvis också avfärda S.K.s tal om omöjligheten att stanna vid en punkt framom, som en lek med logik, ord och begrepp. Den monolog som fortsätter i oändlighet, den varur inget kommer, till vilken intet

någonsin kommit, där man inte kan urskilja någon som helst punkt, ingenting vare sig från eller till, ingen riktning, endast ett svajande, är en riktig monologens karikatyr av sig själv: När talet inte är till för att säga något, utan är tomt på avsikt. Man kan dock mycket väl tänka sig en monolog som är till för att överleva, till för sig själv, eller en monolog som är tillkommen, så nära nog oändligt lång, bara för att det ligger en överens kommelse bakom mellan talaren och en häxa t.ex. att talaren efter monologens slut skall falla död ner, och att talaren därför talar så länge han förmår i väntan på en mirakulös räddning, från en ädel gosse, eller att han skall komma på något, som förmår häxan att ändra beslutet. Annars är Monologen tomt tal, tomt på en i personen grundad mening. Men när monologen lutar åt ett håll så är den ett grunnande, eller ett grubbel.

När talet däremot är en handling, så utmärkes den av att man uttalar en meningsfull sats såsom meningsfull. Man säger något. I dessa fall existerar alltid en riktning, antingen till eller ifrån en punkt. Ty den punkt, som man utgår ifrån, är någon form av auktoritet, en åsikt, en "sanning", en tro, eller ett auktoritärt Tvivel.

Monologen är sin egen nödvändiga oro. Varför "sin egen"? I idealistisk filosofi vimlar det av sådana reflexiva konstruktioner, där abstrakta storheter får eget liv. Men i idealismen undersöker tanken sig själv. Filosofi är inte vanligt undersökande, inte vanlig erfarenhet, inte vanlig kunskap utan en ovanlig typ av reflexion som alla människor på något sätt ägnar sig åt.

"Filosofin är den högsta musiken." säger Sokrates i Faidon.

Allt bedöms olika, före eller efter Thermidor, månaden för Franska revolutionens elddop. Frihetens två sidor: frigörelse och det, som med tvingande logik kommer sedan, "valfrihet". Thermidor står ibland i politisk teori

som bild för den bestående frigörelsen. Men naturligtvis måste alltid Monologen vara så kraftfull och modig.

Utan ett möte med det objektiva, kan man inte nå någon kunskap om sig själv, det hävdade t.ex. en sådan som Sigmund Freud strax efter det hans far hade gått bort, en kris för Freud. Men "det objektiva", det kan tolkas olika, formuleras hur som helst, beroende på i vilket nät man rör sig. En underdrift. En platthet. Här: något utanför subjektet, något historiskt skeende. T.ex. en historisk platthet. Man kan ersätta begreppet "objektiv", det är ju vad den västerländska tanken har sysslat med sedan antiken, att söka bestämma det närvarande. Men vad var nu Sigmund Freuds Drömtydning, om inte en ensam människas självanalys? Freud meddelade dock per brev sin vän, nasiologen Wilhelm Fliess, succesivt om detta arbetes fortskridande. En brevväxling mellan två monomaner. Utan brevkontakten med Fliess, som han senare bröt med, hade han, enligt egen utsago, inte orkat.

KATASTROFEN. En katastrof - är i alla fall något som inbjuder till skifte av perspektiv. För somliga människor utlöses katastrofen av eller är något yttre. Inte sällan föds där en författare. Och här kan man se det förvånade ansiktet, i deras texter av människan som ser att man nu utifrån en problemformulering kan se hur **LÅNGT** bort **IFRÅN** all rimlighet man kan röra sig, utan att det är särskilt påfallande för någon: ja, vi har här plötsligt en man som **BOR I STADEN** och ser hur långt han kan **AVLÄGSNA** sig från staden utan att någon märker det. Monologen kan man, som en illustration till dess tänkta nödvändiga (?) självständighet och frihet -, tänka sig så här:

"En man bor utanför staden. Han vill påverka staden. Därför söker han sig nära den. Dock: han har samtidigt en idé om att han intew vill bli påverkad av staden. Så,

han söker sig ett lämpligt avstånd, en lämplig plats, lämplig yttre gestalt, och över huvudtaget lämpliga omständigheter som maximerar hans möjligheter att påverka STADEN (de andra) utan att själv riskera att bli påverkad av den. Han finner, säger vi, ett läge X, som är nära nog idealiskt."

Vi har här en bild av en monolog. I en DIALOG, däremot, finns det, idealt - en idealitet är ju en form av karikatyr - en absolut och aktiv ömsesidighet, möte på samma nivå o. på samma villkor. Ingen bör här lida av sjukan att vilja ha sista ordet eller visa att hans kunskaper eller erfarenheter, på något mer eller mindre konstigt sätt, är större el. dyl.. Dialogen är tänkt som ett möte o. ett utbyte inom vissa ramar. En dialog överskrider en del av ramen om t.ex. en person talar med övervallande hjärtlighet, fantastiskt och prunkande, monumentalt, rörligt och viftande, ornamenterat, mystiskt, obskyrt, stort och svällande och bullrigt och svärmande och en annan del av ramen överskrids om den ena parten "väntar ut" vad den andre har att säga, i syfte att komma i överläge i förhållande till honom o.s.v.. Men ja allt sådant tillhör "spel folk spelar".

Den som ställer upp på dialogen, påverkar och blir påverkad. Å andra sidan kan vi tänka oss en monolog, som är som att närma sig en stad som man både önskar inträda i och fasar för att bli instängd i, en monolog som föreger en önskan eller en fruktan men är motsatserna, eller en monolog som ångrar sig i närmandet av staden, - en som ångrar sig i tid och en annan, som ångrar sig för sent, eller en, som inte vet vad rädsla är, eller motsatsen: som bävar i vartenda steg! I en dialog svarar staden.

En svensk författare, som funderat mycket över monologens natur, är Lars Ahlin, vars författarskap till en viss del har sin grund i Kierkegaards idéer. Bl.a. i den om det indirekta meddelandet och i tankarna om "förargelsen", och "anstöten", hos Ahlin en: "anstötsetetik"-

välken kort sagt hos Ahlin går ut på att skriva fult, vilket ställde till ett väldigt rabalder i vårt land på sin tid. Jag citerar ett karaktäristiskt stycke monologdialog ur Ahlins *Fromma mord* (1952):

"Därför kan ingen tala osant såvida han talar sant, även om det han säger är aldrig så galet inför andra, ja, även om det är galet inför den nakna och osmyckade sak som förs på tal: inför saken utan pronomen. (Men hur ser en sådan sak ut ?) Tacknämligt, eller hur? För inte ens den mest förtvivlade kan ljuga, när han ger uttryck åt sin sanning och talar av sitt eget. Och kom ihåg, min vän, att detta språkliga förhållande hjälper den som grubblar." (s.11.)

Det dunkla är det klara.

Vi har i all litteratur - som alltid bygger på monologen - en form av bedrägeri, såsom U Eco ofta tänkte på litteratur, eller rent av: en högt driven FELHÄNVISNING, som vi kan studera mest tydligt som påvisats hos de engelska romantiska poeterna, - de som brukar kallas "de metafysiska", där den misslyckade bilden av det okända, det hinsides o. det översvinnliga i praktiken blir den mest lyckade invitationen till dessa sfärer. På liknande sätt, - "all poetry is misrepresentation", som någon sagt, är det med den monolog jag här söker inringa. Monologen där något ställer sig som ett problem - är den vanligaste hos flitigt skrivande folk. Monologen är ju ibland en av skräck förlängd skräck över att någon skall höra, tillfälligtvis, vad jag säger. Jag är rädd för sanningen, eller att den ingen är. När katastrofen inträffat får jag dock antingen ta den som drabbad eller som om jag hade valt att den skulle komma att hända. Som om jag hade skapat den själv. Min katastrof är min. I en monolog formar man sitt öde i och med att

man diskuterar med sig själv, utan att nånsin ge med sig, hur man beter sig när man formar det.... När man är nästan säker på att man inte talar med någon, - inte ens sig själv, då törs man ge svaren på sina frågor... När är man säker på det då? Monologen är invändningarnas rum. Finns det en kärlekens och en djävulens monolog? Att leva ett helt liv med monologen utan att få något ut av den, - är inte det det vanligaste

Egentligen, säger Q., (Q=kvinnan) skulle man låsa in alla dina böcker och kasta nyckeln, så du inte gick till väders på det där sättet! Den STORA FLYKTEN, upp i himlen, en härlig elån, en feg och övermodig flykt. Skriva, för att undgå döden, ett skrivers till döds, men en rejäl miss beträffande levandet. Det är ju en härlighet som råder, den som råder vid inledningen av varje undersökning av ett påstående, men sedan: vad kommer ut av det? Det kan man ju se på den som klättrar för högt på varenda stege, trasslar in sig i sina fötter och faller med en duns till marken. Man kunde ju bespara Q. Den där dunsen, tycker hon väl. Samtidigt har skrivandet fått en syndens stämpel; så lockar det än mer!

En avväg går nyfiket lite åt sidan och letar längs med riktningen. En annan vänder, och går längs med monologen bakåt och letar efter sitt ursprung, söker genesen till det eller dettas problems sättande, detta problem, som visat sig så ödesdigert och fruktlöst ställt.

(S. Kierkegaard: "Der er inget Hvorfor, fordi der er et uendeligt Hvorfor.", Ind. i Chr.)

Stendhal (H. Beyle) skriver:

"Jag har som regel att aldrig skämmas, och att aldrig stryka."

Monologen belastar mig med en ofantlig tyngd. Vi ger oss inte in i en sådan gravietetens dialektik utan att påstå: Denna monolog är ett långt mummel, eller snarare ett hysteriskt, cartesianskt tvivel på allt, ett tungt tvivel, som i längden bara tycks ha sin längd o. inget annat. Träsk. En god författare är den i vars sällskap man går igenom vilka träsk som helst. Detta, med längden, är skenbart. Längden har i längden mer än sin längd; den har förmåga att dra en neråt!- Ty: "Time is the father of the truth.", som engelsmannen säger.

Monologen kan man ju, i någon form av stoiskt martyrskap eller av fobi, dra ut i det nära nog statiskt eviga. Det går ju helt enkelt så till att man flyttar bortåt fjärran den punkt vid vilken man har tänkt sig att sluta...

Det kan ju också vara så, i enlighet med min misstänksamhet tror jag det, att den, som håller sin monolog fram till punkten där framme, att denne, någonstans inom sig, redan är där framme, att medvetandet, eller ett flak medvetande alltid är långt framme invid den punkt där hon upphör att vara vetande. Varje människa, tror jag själv, står alltid, - vad hon än säger, och hur långt hon än säger det, just som jag redan sagt inför det som hon inte förstår!! Men. Det hon står framme invid, det ser hon dock inte! Uttrycket är här är "dimma". Själva det mänskliga, hela "auran" hos varje människa vi möter, är just, vad hon än säger och vem hon än är, vad hon än gör eller inte gör, präglad av det hon inte förstår. Varje människa vet, djupt inom sig återigen, att hon kunde, liksom en Wittgenstein, stå framme vid icke-vetandets mur och hamra i den, det kan tyckas som ett trilskt barn, o. varje människa har en delmänniska av sig själv, som står och kikar sig över sin egen, den ursprungliga personens axel men det giv-
ves de, och de är de flesta, som föredrar, eller snarare är tvungna till en monolog, och går där och mumlar vidare, och så, den typ av människa, som fräckt be-

nämner det, den icke vet, och så går vidare med en dímig uppfattning om vad det är hon benämnt.

Ty det där som Wittgenstein ägnade sig åt, det är att vara vår tids icke-vetare. Kan man alls veta så litet?

"For the rain it raineth always." (Shakespeare)

Monologen kan ofta utformas mot ens egen vilja.

"Dagboken."

Ty: vad är mer naturligt i sammanhanget, i dessa exempel på mummel, än att tänka på en dagbok? Med det gamla tilltalet: " Kära Dagbok!":

"Kära Dagbok! Jag vet, att Du är klokare än Pappa och alla jag känner och flera därtill. När jag nu sitter o. Skriver, så vill jag berätta för Dig och redogöra ordentligt, fråga och hoppas att Du hjälper mig att få svar.... Ty, om jag nu inte har någon annan att tala med , så får Du duga, Kära Dagbok, för Gud har ju sagt... Kom ihåg, att ingen, ingen behöver se oss, när Du ger mig svar. Så dem kan du ge som Du vill, eller – om Du nu inte ger mig svar – så lyssna då bara, ja, lyssna, det räcker! Du är min enda vän, min förtrolighet, och min enda möjlighet att få reda ut saker och ting. Visst är det plågsamt. Jag kommer att gråta blod efter varje gång, men det är det värt. Bara att få fästa på papper det jag varit med om, och det jag har tänkt om det. Tack på förhand! Din X." .

I den franska litteraturen kring 1800 finns s.k. stora dagboksskrivare, som uttryckligen är på jakt efter sitt

"jag", sin "själ": Stendhal, Constant, de Sade och de Biran, en ny genre.

De Biran skiljer sig från epokens övriga dagboksskrivare i det metodiska, det utforskandet som medvetet använder upprepningen som sökapparat. jfr. G. Romeyer - Dherbey.

Slutakten.

Självuppgörelsen. Något lik dagboken är den monolog, som en gammal människa kan komma upp med vid något tillfälle: Den slutliga Akten. Sista akten. Berättelsen om fru W.. En människas uppgörelse – men inte med andra. Uppgörelsen med sitt eget liv... Den människa som, av en slump, hinner med en sådan väljer, också mer av en slump, en annan människa att lyssna på sig, – en som skall förlösa henne själv från minnesförlust eller från en miss-uppfattning med ursprunget i den uttalade insikten: – Jag tycker inte jag har gjort något vettigt över huvudtaget i hela mitt liv! Eller: Andra människor måste tycka att jag inte har åstadkommit någonting, och jag tycker ändå att jag har arbetat! Slumpen ger en Annan människa, som har lite tid att spendera. Denne Andre anser att, – låt oss kalla denna äldre människa med problemen för fru W..

Gamla, klipska fru W. har varit levnadskonstnär.

Visserligen loj. Och lögnaktig. Inte hysterisk, men manipulativ och intrigant. Alltid försvarat sin mors minne – under det hon hela tiden förbannat sin fars, – han som stack.... Hela uppgörelsen med sig själv blir fru W., så snart fru W. börjat, från början till slutet, fullkomligt lugn.

Osederna, alla hennes tricks, allt sådant är borta.

De saknar ju också varje funktion här, tillsammans med den ensamme, tyste Andre. (Det är viktigt för den valde reflektorn, att denne inte har någon avgöande kunskap om fru W. innan.)

De två blickar klart in i varandras ögon. Och att fru W. då och då antyder att den Andre en dag kommer att vara den, som sitter i hennes ställe för att göra upp med sig själv, - det är det enda som påminner om vem det är hon är, - och att hon vet vad hon gör. Lågmält och ihållande med en stilla intensitet - under rökning, tyvärr - fortsätter fru W.s berättande. Reflektorn frågar då och då , och beundrar. (Beundrar sig själv också, - eftersom denne erbjudit sig att vara den lyssnande, ...) Som den flicka hon berättar om , sitter hon där , med benen uppdragna i soffhörnet, nu med en filt över benen. Varje gång denna monolog avbryts av en störande skarp telefonsignal, så svarar fru W., - viskande "hallå", med en röst som om döden vore nära förstående, plötsligt avbrutet av ett: "Är det DU. Du förstår, jag trodde det var X.. och, nej, det hade jag bara inte orkat med! Nej. Nej....Nej.... Jag åker aldrig hiss. ...Ja, skynda dig! Hej." Ju färre hennes vänninor blivit, desto mer har intresset för dem svalnat, eftersom de alla har "tröttsamma sjukdomar", som snart skall ta livet av dem. Är någon, enligt egen utsaga, icke sjuk, så betraktas också det av fru W. som något sjukt, illasinnat sjukt. Efter ett par månaders samtal (monolog) ligger hela fru W.s liv som utspritt framför henne i luften och på soffbordet,- som fimpar i askkoppen. Det ligger dock - allvarligt talat - så fullt, och rikt, och naturligt framför henne. Det vilar i luften i samma frid som präglar hennes ansikte, som syns så fullt av fridens och intelligensens rynkors nät.

Bönen.

Och lyssnandet finns där, - bara tilltalet är äkta! Jfr. bönens mystik! - Se t.ex. R. Voillaume, Att leva i bön. (1980). - Men bön är väl dock dialog. "Ju mer jag ber, desto bättre känner jag honom." honom = Gud, som den "enkle mannen" berättade för ärkebiskop Nathan Söderblom. (i Den levande Guden, 1932.). En män-niska med denna erfarenhet kan säkert komma att tänka på en särskilt givande bön..... För somliga är bönen viktigast av allt. Den är in-övelsen..... För vissa en passion. Det som dock inte gäller här är bönböcker. Men de är nuförtiden inte alltför vanliga. "Kloke Hans", Hans Larsson skriver i Studier och meditationer om bönen, men utefrån begärandets perspektiv, citerar med en naiv glädje Mark Twains anekdot om de två skeppen som möts, där båda kaptenerna ber om medvind. Där möts på ett trovärdigt sätt två monologer på det stora havet. Jfr. G. Auléns utmärkta bok Kristen gudstro, (1967) där denne int bara "korrigerar" Hans Larsson, utan även ger den tänkvärda erfarenheten, att bön på ett självklart netop logiskt sätt leder till förbön (s.158). Så innefattade skepparnas böner även var för sig den andre.

Monologen som "inkrökthet".

Alla dessa monologer, utan avväg, i "Der Wahnsinn des Eigendunkels", "egen-dunklets vansinne" (Hegels term i PhdG), eller: i all sin "inkrökthet" (Augustinus' frekventa term i dennes Soliloquia), alla monologer i cirkel!

Man kan naturligtvis råka ut för faran att skapa en ond monolog = den själviska. För många MÄNNISKOR ÄR Monologen något själviskt. Närapå per definition.

Hegel utvecklar i sina religionsfilosofiska föreläsningar på 1820-talet dessa tankar under rubriken Der Mensch ist gut und böse. Människan är god OCH ond.

I linje med den kritik av begreppsrealismen som han ger uttryck för redan 1807 i företalet till *Phänomenologie des Geistes*, ((HGW, s.40.), där han menar att det inte existerar det goda eller det onda, eller det sanna eller det falska, men väl goda människor, handlingar resp. onda handlingar, falska påståenden o.s.v.. Han nämner också där de två sätt man kan vara en ond människa på: 1.) genom att inte vilja något alls, vara ett i sig, ett ting ; 2.) genom att dra sig tillbaka i sig själv och förlägga sin lycka i sig själv, vara ett för sig för sig, für sich für sich, vara en vilja inriktad på sitt eget viljande. (jfr. Hegel *Phäno...*, i utgåva Lasson XIV, *Meiner*, band 63, ss. 74-81.) Att vara för sig, det är inkräkthet, och vansinne.

Tystnaden.

"Thi Taushed og Handlekraft svare ganske til hinanden; Taushed er Handlkraftens Maalestok; et Menneske har aldrig mere Handlekraft, end han har Taushed."

(S. Kierkegaard, vackert.)

"Djupt inom varje mänsklig varelse lever ändå alltid ångesten över möjligheten att vara ensam i världen, glömd av Gud, förbisedd av miljoner och åter miljoner i detta enorma hushåll. Man håller ångesten på avstånd genom att träffa släkt och vänner, men ångesten är ändå där, och man vågar inte tänka sig hur man skulle känna sig om allt detta togs ifrån en."

(S. Kierkegaard, PAP. VIII A 363.)

Monologens sanning.

Den sanna monologen är som en Den alltid finala monologen, i Dödens port, en blick efter det stora Tredje. Ty jag måste alltid försöka övertyga mig själv om att det är så o. så, och att allt bär någon slags möjlighet, envetet, som om jag själv vore min värste Andre! All reflexion har en andlig betydelse, en anda av liv, som är evig i så måtto, att man så att säga aldrig kan beröva denna anda livet. Vilka ord bär med sig all denna rädsla bort? "Vi-monologerna" har "det", som kommer som en insikt. Och var gång en sådan insikt kommer, så faller en rädsla bort.

Varje monolog, lång eller kort, väldigt kort ibland, är som ett försök att uppfinna sin egen räddning. Men för dem, som har monologen Dagen lång, Livet igenom, finns ingen räddning, om inte Katastrofen kommer...

Kometen?... Paulus i Damaskus.... Och katastrofen kan komma inifrån, eller den kan komma utifrån.

Den narcissistiska Monologen flyger ansvarslost fram, ut ur sin genes av Intet i "sitt studsande på tidens toppar" fram till sitt ömkliga slut ...Varianterna är naturligtvis många. Inga monologer är identiska. Och det är ju så, att den som njuter monologen, ger eg. sjutton i den!

Den ensamma dimensionen i monologen är tragisk, enl. Gunnar D. Hansson. Men "tragik" är ju en estetisk kategori, Monologen är väsentligen existentiell, icke estetisk! Företeelsen att benämna en verklig händelse tragisk är inte tragisk, men faktiskt bara hemsk. Uttrycket "tragisk monolog" går ju däremot för sig.

Mellan de ord jag säger och de jag icke säger men som snabbt föresvävar mig, faktiska ting..., finns en ständig reflexion, som kan liknas vid en hand, uppehållande rinnande vatten. Jag har handen i denna gest, och gesten har en slags karaktär, en vinkling av handen, som är min personlighets gest, - kort och gott.

Gesten är i sig intresselös, förmodar jag. I den meningen är jag fri.

Jag är denna gest,..... under det jag lyssnar noga till porlandet och till porlandets eko.

Monologens riktningar och pausen.

"Di mentira y saccara el ver Paid!" (« Ljug bara, så kommer sanningen fram ! »)

Jag citerar en okänd litteratör: "Gud lyfter pennan mitt i en mening". Denna text, skriven av - Gud vet vem - , sitter, i form av ett tidningsurklipp, bleknat, på väggen i min väninnas lägenhet..... Vad betyder nu den texten? Du, som läser detta, ser möjligheten, att det är din penna han lyfter. Sedan lyfter han väl sin penna, och ser på dig, ty Gud är den ende logiskt sett, som mitt i en mening kan lyfta sin penna. Nu har jag inträtt bland gudsbevis o. annat.... Och detta är inte min väninnas tankar, men mina. Eftersom han är den ende som "med visshet överlever" ett lyftande av en penna mitt i en mening. Att kunna lyfta en parentes är att kunna leva; att kunna lyfta en punkt är att kunna dö.

"Parallellteorin." och Spåret.

Monologen är det till sig självt uppdragna, - som saften från roten till bladet, som ett näringsflöde. Det finns kanske en för alltid, sedan alltid, reserverad plats för dessa ord på detta papper, på dessa ögonbottnar, i dessa medvetanden. Allt är som vore det "spårlagt". Denna djupt mänskliga känsla är svår att tränga undan. - De ja' vu som sanningen om oss själva.

Men är något spärlagt, determinerat, Då stannar monologen! Här kommer jag plötsligt - som av en klen lo-

gisk slump - att tänka på det avsnitt i L.Wittgensteins *Philosophische Grammatik*, utg. postumt, där denne tänker sig en matematik med ett inbyggt val, som "ett lejon med två svansar" likt en linje som rätt vad det är delar sig i två, alltså, en mat. med två olika vägar till svar på problemen. T.ex. två olika lösningar på varje samma ekvation, efter en viss grad av komplexitet, på ett visst plan.

S. Kierkegaard i 23-årsåldern:

"Varje gång jag önskar säga något är det någon, som just i samma ögonblick säger det. Det är som om jag vore Dubbeltänkare och som om mitt andra Jag ständigt hann före, eller som om, medan jag står och talar, alla människor tror att det är någon annan som talar /.../." (Papirer, I,A.333.)

- och , ett halvår efter:

"Jag måste dock förvåna mig över, att J. Kerner i hans *Dichtungen* på ett försonande sätt kan uppfatta fenomenet som alltid har förskräckt mig så, sedan jag först lade märke till det: att någon säger detsamma som jag. När jag skulle uppfatta skulle då på det mest förvirrade sätt, nästan kasperskt Unsinn-lik, den ena påbörja en mening, som den andre skulle fullfölja, - det skulle uppstå en förvirring om vem det egentligen var som talade." (Pap.II,A.115.)

Vi har här ett dubbelt subjektspår, där den ene inte vet vad den andra fått sin tanke ifrån och tvärtom. Men, eg., bara en vanlig schizoiditet, som övergår.....

Jag för alltid en slags omedveten dialog med abjektet, - det där som är tvingat ur en -, eller lurat ur en, - eller som man i förtvivlan har slungat all världens väg, - det man ångrade i så många år -, i dialogen med abjekt

lever väl människor lite här o. var. Mången monolog är ett ångrande. Ånger = baklänges ångest, enl. Kierkegaard!

CONTRA-teorie.

Mot en konventionell syn på monologen som fri reflexion kan man bland annat anföra detta:

Någonstans hos G.W.F. Hegel - i *Phänomenologie des Geistes* - finns en passage, där denne påstår att man aldrig reflekterar utan att ha någon annan person (en Annan) i åtanke. Man reflekterar alltså aldrig - för att trivialisera detta - ensamt och riktigt ärligt, utan att ha en tanke på en adressat. Man reflekterar alltså för att generalisera aldrig monologiskt. Inte i den bemärkelsen som vi har tänkt oss här reflexionen som ett samtal med en själv, isolerat och rent. Man tänker i varje reflekterande enl. Hegels teori ut något till svar på en Annan(s) tanke eller existens. Det låter både rimligt ... och på något vis sorgligt. Att man då aldrig får anse sig som riktigt ensam, och att man aldrig kan tänka sig någon annan människa heller som ensam, och ifred med sina egna tankar.

Ens favoritförfattare, eller tänkare, eller mor eller bror hade inte bara sina egna tankar för sig, utan det han eller hon skrev, det skulle i alla lägen vara riktat till en annan person, - och detta förhållande skulle man då aldrig kunna bli av med på värld's vis! På samma sätt resonerar den mångvetande Ch S. Peirce.

Detta skulle implicera att existerar en förlamande dialogiskhet i allting från början. Och att det jag skriver nu - t.ex. - skriver jag inte för mig själv utan med någon annan, den eller den, i omedveten åtanke. Inte för att reda ut ett förhållande kring monologers natur i sig! Allt jag tänker, är tänkt för någon annan. Och jag är aldrig

säker på vem det är! Jag har tappat makten över min ensamhet. Jag är styrd av någon, vem som helst. Den jag talar till är inte den abstrakte Andre, men troligare min granne, min döde far, ... eller en gammal tysklärare från förr.

PIANO.

Det sägs angående Freud att denne, när han levde på Berggasse, och hade familj, inte tillät sina barn att lära sig spela piano, ty Sigmund stod inte ut med klínket. Så lärde sig inte barnen att spela piano. Jag vet inte om de var musikaliska. Vad jag tänker mig är nämligen det behov av familj som S.F. tydligen hade, som gjorde att han då nödvändigtvis skulle sitta hemma och skriva. Han tänkte föga på vilken störning det var för familjen, att de övriga måste gå på tå för honom, för att han skulle ha tillgång till sitt rum, sina böcker och sina små statyetter, när han skrev. Visserligen så var nu S.F. inte rik vid denna tid. Men ett litet kontor kunde han väl ha hyrt? Kanske var det nu så att Freud måste ha sin familj som bakgrund, för att KUNNA skriva. Monologen om det Omedvetna kom inte till honom, om han inte kände bakgrundsbruset från familjen.

JÄMFÖRELSEN.

Kan man jämföra monologer? Kan man jämföra... utan att bli blind för jämförelsen? Innehållet, eller vad då?

En promenad i det imaginära, där historiska personers monologer ställs vid sidan av varandra, blir en mindre utflykt, där den enas längd i ett avseende överskuggar den andre, där den enes steg gör den andres steg kortare, o.s.v. och genom, endast genom, uteslutning av det som var specifikt och viktigt för var och en av de båda kan promenaden fortsätta. Man får en sådan upplevelse när man läser den gamle Plutarchos' Jämförande levnads-beskrivningar, en lätt förvirrande yrsel, en "negativ" yrsel, som måste botas genom ett alltför hurtigt tonfall, ett överslätande av ett bortseende från det, som gjorde det ena eller andra livet värt att leva eller berövade det just detta värdefulla.

Vid att oupphörligen jämföra, blir man blind för att man gör det! Jämförelsen blir en upp-och-nedvänd promenad. Man tror att livet, eller skrivandet, eller vad man annars håller på med, alltihop är en jämförelse, Liket de människor som tror, att livet är en tävling, en icke alltför ovanlig missuppfattning som, när man väl "erövrat den" inte är lätt att "förlora". Den ene rättas så efter den andre, och vid promenadens slut, d.v.s. vid cirkelns slut(ande) har man icke annat än en friktionell förståelse, en konstruerad, av den ena partens ena sida vid den andre ena sida, en förmodad förståelse, - ty man har ju blivit blind genom att söka, och finna endast likheter och skillnader, d.v.s. beröringspunkter, och ett liv kan ju aldrig förstås utifrån beröringspunkterna med ett annat! - om det, livet, nu alls på något sätt kan förstås - och man står, som efter en söndagsutflykt i parken, åter hemma med den tanken, att dagen visserligen har passerat, men till vilken annan nytta än att man, i det man förgäves sökt uppleva något, - t.o.m. försedd med en bestämd utflyktsplan i handen, och hoppats på att, i all bestämdhet, något av en slump skulle förgylla dagen, - ändå bara har rört lite på benen! Kvar blir det friktionella, som får en anekdotisk och världsfrämmande karaktär redan innan man berättat

för någon vad man varit med om. Och på natten efter promenaden möts man i drömmen av oroliga drömmar, och efter att ha på ett oförsynt vis försökt jämföra två människor med varandra, så möts man i drömmen på natten efteråt av ett janusansikte, eller av två skugglika människor i drömmen ihopkopplade med kedjor som vardera förtvivlat försöker slita sig loss från varandra och springa åt var sitt håll....

När förståelse, Eva Moberg tror jag klokt sagt, mer är något av osmos....

Biografen, är den alltid jämförande?

Hos Plutarkhos, i dennes mästerverk, finns en viss affinitet mellan jämförelseparen Demostenes – Cicero, Alexander – Caesar, o.s.v. Han jämför grekiskt och romerskt en väsentlig jämförelse för honom i hans tid! och griper tag i märkesmän inom samma gebit. Och genom att nu ställa fram x och y så tycks det ungefär som att försöka syna två autografers likhet, in natura, när de är skrivna på samma lapp, den ena har skrivit sitt namn på framsidan, den andre på samma lapps baksida. Genom att syna den via ett snillrikat spegelsystem kan jag få se de två autograferna samtidigt, men bara själva denna uppfinningsprocedur har stört mig. Vad har jag tänkt och inte tänkt under den?

INNEHÅLLET, – är det det man jämför?

Monologen i andra hand. Att tala om monologen, om diskursen. Monolog om monologen. "Det är inte talet vi skall lära oss något om, det är talaren." (Kuashitaki Upanishad, 3.8.)

"Fornemlig maa man her bruge den Forsigtighed, som Laegerne bruge, aldrig at iakttage Pulsen uden saaledes, at de sikkre sig mod at fole deres egen, istdenfor, at den Bevaegelse man opdager, ikke er den Urolighed, der er Iakttagernes for hans Iakttagelse."

BIOGRAFIN.

Bärmark/Nilssons arbeten om biografins hermeneutik visar på en – i mitt tycke helt befogad – skepsis inför den originologiska tolkningen, där man söker efter en grundläggande determinant i objektpersonens liv. Istället rekommenderas den s.k. "misstankens hermeneutik", lanserad bl.a. av Paul Ricoeur, som i sin tur ser denna tolkningsmetods ursprung hos Nietzsche, Marx och Freud. (se: Att förstå världen, red. Stellan Welin,) Nu kan man möjligen ändå se en missuppfattning hos Bärmark/Nilsson beträffande biografins natur och mål. Man läser ju inte en biografi – om man läser sådana – för att få svaret på vem det i verkligheten var. Man läser en biografi för att få bra nya frågeställningar om den och den personen, och, främst, sig själv. Det är alltså inte som att ställa en fråga inom fysiken och arbeta sig fram till ett för den aktuella fysiken och dess förlängning, tekniken, fruktbart svar.

Det finns inom biografisk litteratur – och det är ju intressant – en vilja att söka efter vändpunkten eller den avgörande händelsen, eller det, som gjorde den eller den till vad han blev. Här finns massor av exempel. (Speciellt kanske gällande religiösa skriftställare.) I U.S.A. är ett klassiskt sådant Van Wyck Brooks bok om Mark Twain, *The Ordeal of Mark Twain*, där Brooks ser en händelse i Twains/ Clemens' barndom som nyckeln till hela hans karriär. jfr. Edmund Wilsons klassiska uppsats *The historical interpretation of literature* (1941) i *The Intent of the Critic*, ed. D.A. Stauffer.

Om denna vilja att söka efter en peropeti bottnar i ett gediget psykologiskt intresse, eller om den härör från ett Hollywoodsk dramaeffektsökeri, det vet man inte. Den

nordamerikanska kulturen är ju intressant, då den bottenar i myten om det sentimentalas värde. Hur man alls kan bygga en kultur på ett så tarvligt upplevelsesätt är en gåta. Sentimentalitet är tarvlig, för att den är endimensionell. Om den euroeiska litteraturen vid möte med sin myt ofta har ett ironiskt ingångssätt, så att myten åvågabringar en svävning, en lätthet, så bibringas man genom sentimentaliten i norra amerika en tyngd, mera.

Sigmund Freud spådde ju den psykoanalytiska biografien en lysande framtid, men där har han blivit grundligt dåligt sannspådd. Lis Linds bok om S. Kierkegaard, Søren Kierkegaard själv (2000), utger sig för att vara just en sådan skrift. Ingenting annat än bilden av en svag och intrigant människa har i Lis Linds bok om S.K. framkommit. Ingenting om det förtjänstfulla i det författarskap som denna människa ändå presterade. Så kan man säga att psykoanalysen kan avslöja det patologiska, vad som är undanträngt och förvrängt. Men hur i all sin datr skall den psykoanalytiska biografien kunna reflektera kring kunskap, skönhet och generella värden?

Huvudinvändningen mot den psykoanalytiska biografien blir ju den, att den i sin metod är dialogisk, men i realiteten monologisk. Den blir bara en gissning. Den efterlämnar alltid: "jo, så kunde det vara, men det vet vi inte."

Nu är emellertid biografien, som R.L. Stevenson så riktigt menade: "den lägsta av alla konstformer". Den tycks även mig helt meningslös. (Hellre blir jag kidnappad av Stevenssons "Kidnapped".)

Jean-Paul Sartre skulle komma att introducera den existensfilosofiska biografien, i viss motsatsställning mot Freud, i sitt stora arbete om Flaubert, L'Idiot de Famille, också ett radikalt försök till "vetenskaplig biografi". Några vetenskapliga biografier kan ju aldrig, i strikt mening, komma att skrivas.

VARJE MONOLOG

.... är att våga kunna.

En diallog är att våga. Eller: man måste våga mycket för att en diallog skall bli bra. Men det gäller också i monologen). Man måste våga en hel serie påståenden, mycket – kanske allt, och sedan, på väg till punkt, grek.: STIGME, våga det ena mot det andra, det ena efter det andra...; hela vägen är ett av-väga, ty stigme är inte målet, – skulle något så futtigt som en punkt vara målet? -, nej: målet är den avväg man väljer att ta av ifrån stora vägen... Att läsa viss litteratur är som att läsa andras monologer. Vi träder där in i vad andra med tanken har byggt. Ty vi är alla konstruktörer. I en sådan här text som min uppfinner förmodligen inget, men väl utvinnes en del, förhoppningsvis. Om det inte utvinnes av lust, så får det alls ingen levande prägel.

MONOLOGENS TIDLÖSHET

Det finns en uppenbar paradox, en lockande paradox, i den övergripande tanken att den, som utger sig för att skriva mest för andra, författaren med stort F, kanske skriver mest för sig själv.

Författare, och det är mest sådana vi har att göra med, skriver – efter vad det sägs – för att de måste.

De skriver nästan alltid av överflöd. Av överflöd – och brist. Av överflöd – eller brist. Jfr. Aristoteles stereosisbegrepp: ett privationsbegrepp, beteckn, "frånvaro". (Jfr. Platons, Augustini och Schellings resp. lära om det Goda – privatio boni) En slags dialektik, varur somliga kan härleda en slags bristens ironi. Men grunden, den är i alla fall, som sagt: överflöd: "La superflue d'énergie est la clef á la vie humaine." i.e.: "Överflödet av energi är nyckeln till det mänskliga livet." (Simone Weil)

Men överflöd är ju bara brist på den så nödvändiga bristen. Utan brist skrev inte ens Simone Weil. Är inte bristen alltid dubbelhetens genes?

Det har av någon anledning ansetts i modern tid såsom utmärkande för den moderna människan, att hon skulle vara upptagen med att skriva ner mängder av tankar om sig själv och sin närmaste omgivning.

Så har den moderna människan utkorat till de första moderna människorna en mängd dylika, framgångsrika intellektuella, såsom Paulus, Augustinus, "renässansmänniskorna", Petrarca, Dante, Machiavelli, Castiglione, Montaigne, Leibniz, Pascal, Swedenborg, Kierkegaard, Dostoyevskij, Nietzsche, Wittgenstein, Kafka, Joyce, Beckett, jfr. Bachtin och spekulatjonen kring modernitetens födelse och Peter Burkes diskussion om Jakob Burckhardt och renässansen, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, + omarbetningar i Peter Burkes *Renässansen*:

"Enligt Burckhardt "befann sig det mänskliga medvetandet under medeltiden i ett tillstånd av dröm eller halvslummer under en kollektiv slöja ... Människan var medveten om sig själv endast som medlem av en ras, av ett folk, av en grupp, av en familj eller ett samfund – alltså endast som någon form av allmän kategori." Renässansens Italien var det ställe "där denna slöja först skingrades ... människan blev en andlig individ och uppfattade sig själv som en sådan." I; del 2.)"

(P. Burke, s.7.)

jfr. Burckhardts rubriker på de 6 avsnitten: 1.) Staten som konstverk. 2.) Individualitetens utveckling. 3.) Antikens återuppväckande. 4.) Upptäckandet av världen och människan. – se här t.ex. Burckhardt, s.202." I den fria själsdiktningens rike blir vi införda av 1300-talets stora diktare." o.s.v.

Jakob Burckhardt om Dantes Vita nuova:

"Själ och ande tar här ett plötsligt och väldigt steg mot medvetande om sitt eget mest förborgade liv.", ib. s. 205.- 5.)

Sällskapsliv och fester. 6.) seder och religion.). Här invänder många fler än Burke, t.ex. den svenske historikern Michael Nordberg i sin "Renässans-människan", (1993) att det aldrig fanns någon renässans-människa, vilket menas med citationstecknen:

"Individualism, stark personlighetskänsla, verklighetssinne, kritiskt sinne, frigjordhet från auktoriteter, frånvaro av religiös känsla, hejdlös egoism – luftiga generaliseringar av denna typ har kommit att bli allmångods i synen på renässansen, och har upprepats otaliga gånger. Oändligt många författare har laborerat med abstraktionen "Renässansmänniskan" – en intellektuell konstruktion som aldrig har existerat i sinnevärlden, lika lite som någon homo oeconomicus./.../" (s.16.))

Vi ser ju detta, med fastställandet av en individ som den första moderna människan, som absurt, men tanken med denna kategorisering är att dessa här uppräknade (Petrarca, Dante....) ses som självreflekterande skapare av diskurser om själv, och om denna reflexion. Modernitetens kännemärke anses vara självreflexionen.

En av renässansens mest berömda dialogböcker är Castigliones Hovmannen. En bok C. arbetade med i över 10 år. Tvärt emot att vara en bok i självreflexion, promotor denna bok döljandets konst, förställningen (spezzaturan) och opportunistens. Här har C. samlat en hord av de italienska aristokraterna i ett gemak i Urbino, Rafaels födelsestad, för samtal om tidens seder.

Samtidigt befinner sig det lilla sällskapet i skuggan av en mindre katastrof, nämligen hertig Guidobaldos ofrivilliga barnlöshet. Den dolda huvudhistorien är då V.s egna förälskaelse i hertigens hustru, Elizabetta. Under jättelika moln av sorg uttalar sig så unga och gamla kondottierer – inklusive hertigens adoptivson – i frågor om den ideala dygden, om den nödvändiga striden och om uppfostran av den gode fursten. Allt under hot om furtendömetts upplösning.

Kanske anade det lilla sällskapet i Urbino att 20 år senare 1523 Rom skulle brinna, och att Castiglione skulle sitta i Toledo, anställd hos den Karl V, som brände ner staden. C. fick ägna återstoden av sitt liv åt att brevledes söka övertyga sina gamla vänner i Urbino, - hans fru Ippolita hade dött ensam 1521, medan C. var i Rom - att han ingenting alls hade att göra med och var helt ovetande om förstörelsen av den heliga staden. År 1527 dog Castiglione i Toledo, av pesten, och sörjdes djupt av kejsaren. I Hovmannen, *Il Libro del Cortegano*, - läst av bl.a. Erik XIV - speglas inga Själv, men här talas bara om hur man överlever i hovvärlden och försöker undvika ruin och ensamhet. En dåtidens version av Susanne Ljungs Stil.

DENATURERING.

Det sades - av en kvinna - om Th. Adorno - mannen som önskade, att kritiken månge bli en konst i paritet med den stora konsten, trots att kritiken nu får svårt att leta upp någon mytologi att ursäkta sina sinnesintryck emot - att han endast kunde njuta av något som helst i denaturerad form. Detta sades nog både på allvar och helt sakligt, och/men givetvis som om Adorno saknade förmåga till sinnlig njutning. Men jag bedömer att det var mer en fråga om någon enfald hos avsändaren. Ty

givetvis är njutningen alltid i någon mån avlägsnad från naturen. Vem orkar njuta av enbart sinnesintryck, utan att i minsta grad översätta desa till något annat? Kanske skulle man genast bli galen om alting omkring en var naturerat. Om inget filter finnes, så bleve allt naturlig tomhet och galenskap. Så kunde kanske avsändaren, denna enfaldiga kvinna, inte tänka längre än som att lusten var något omedelbart. Man kan tänak sig Jacques Lacans fasa inför en sådan tanke. Var föll nu det reala, det symboliska och det imaginära om så vore? Vad var det för idé med Människan om det vore så att hon kunde njuta naturerat? Vi som inte ens kan TÄNKA OSS hur det vore att njuta i ren natur. Själva njutandets begrepp innefattar ju medvetenhet, och medvetenhet är per definition en denaturering. Man kan visserligen tänka sig en BILD av en människa som njuter natur i sin renhet. Men den människans ansikte blir tomt och kan endast ses en bråkdels sekund. Vi är alltså allihop DÖMDA till medvetande. Och till reflexion. Vill man inte reflektera, så får man (ju) berusa sig. Det explicitas värld. Vi har i västerlandet "det utsagdas tradition". Här impliceras litet eller inget och spelas inga tysta zen-spel.

"Den, som har fått till vana att skriva, skriver också när han ingenting har att säga, liksom den gamle läkaren som tog pulsen på den fåtölj där han satt och dog."

(A. de Riva-
rol)

"Ingen bok är mer i behov av ett förord än denna, då den, om ingenting förklarades, om på vilket underligt sätt den sammanfogats, måtte framstå som den ena sammansnördheten genom den andra."

(E.T.A. Hoffmann i förordet till eomanen Kater Murr.
1818)

"Individen sitter i en fjättrad ballong, hvilken han endast kan låta gå upp och ned så långt linan tillåter. Viljan är av den orsaken inte fri, därför att den icke kan vara utan föremål och föremålen alltid äro gifna. En historisk vilja som ginge utanför föremålen, skulle vara tom luft. För en historisk personlighet kommer det heller icke an på om den velat något, utan ock på om och huru den kunnat utföra sin vilja."

(Th. Lindner, Historiens filosofi, 1908.)

"Vem som helst kan göra historia. Endast en stor man kan skriva historia." (Oscar Wilde , Intentions, 1891.)

"Med Vilkaarligheden i En selv corresponderer Tilfaeldigheden udenfor En. Man bor derfor altid have et aabent Øie for det Tilfaeldige, altid vaere expeditus, hvis Noget skulde tilbyde sig. De saa kalde selskabelige Glaeder, til vilke man forbereder sig otte eller fjorten Dager forud, have ikke stort at betyde, derimod kan selv den ubetydeligste Ting ved et Tilfaelde blive et riigt Stof til Morskab. At gaae her i Detail lader sig ikke gjøre, saavidt kan ingen Theorie naae. Selv den udforligste Theori er dog kun Fattigdom imod hvad Geniet i sin Ubiquitet let opdager." (/ "Ubiquitet" = allestedsnærvaro)

(S.Kierkegaard E.E.s.277.)

"Visserligen kan man fråga sig vad "ett utvecklande" är för något och bestrida begreppets värde, man skulle kunna gå så långt som att erkänna att detta är en myt

och hävda att den verkliga tanken karaktäriseras av en genuin avskildhet, av en viss stumhet, vilket skulle betyda att typen för den "essentiella" boken – förutsatt att det existerar en bokens essentia – vore just Pascals Pensées, där ingenting utvecklas.").

(R. Barthes, Kritiska essäer, (1967), Litteratur, kontinuitet, diskontinuitet, s.196.)

BLICKEN

Det viktigare, tänker jag ibland, är ofta inte att se någon i ögonen, utan att se vart de andra ser, när de ser något annat! Att så att säga, betrakta en avvändhet, en snegling. Vart är den avvända blicken riktad? Kan jag se något av vad den andre ser, genom att betrakta dennes sneglande. Ty att vara oavvänd är det vanliga misstaget. I teorin är det blott alltför viktigt att man inte sneglar och så blir oftast teorin vad den blir. Allt detta resonerande tröttar naturligt, och därför berättar jag här en saga:

Om sneglingen.

En saga till.

"Det var en gång en man, som inbillade sig, att det ibland är på gränsen till omöjligt, att det överstiger människans krafter, att betrakta en snegling, men bättre än att betrakta en Blick, bland annat för blickens styrka: att inte fångas av blicken själv, fasanens öga, infattade i glittergrönt och guld, eller mitt i skogen rapphönset med svarta, blixtrande ögon och mord i blick.....Det kan i stället förefalla så, att det är nödvändigt att inte förstå

någoting av den blick, vars snegling man kan betrakta. I brist på ett möte med en blick, om vi väljer det som speciellt fall, - emedan den också är avvärd -, får man betrakta dess snegling. Då kan man tycka, befogat, att detta är något antingen fegt eller fåfängt, att det hänger samman med en devot, patetisk beundran inför det mystiska och ouppnåeliga, - det att betrakta en snegling..."

(VI. Pramalan)

Vi kan säga, i det att detta är en studie i snegling, - att vi ser en som ser, en Mästare, om han är en Mästare, - om det finns en slags livs levande sneglande Buddha, d.v.s. om vi hade en som ser, och som hade dolt sin blick i en snegling, stängt den inne totalt, så att vi hade mist förmågan att följa blicken ut årt sidan. - Jag talar ju alls heller inte om den snegling, som bara är flykt, blygt undvikande, men bara om en slags positiv snegling. Vi skulle inte kalla det en Mästare, som hade slutit sin snegling, men bara kalla den Mästare som hade en snegling vi kunde följa något med åt sidan. En menande snegling, där vi med mena menar något mer än det vanl. Menandet. Vi skulle då se sneglingen hos en Buddha, en mystisk Imago, en snegling, som var som en visserligen icke öppen, men heller icke stängd dörr, men, patetiskt sagt, som en slags "skönhet i förvandling", som en skönhet i insikten, i dristigheten och vanan att söka, modet att otidsenligt använda blicken och att med sin blick ge en slags bok med kuriöst förvända sidor åt andra att läsa, redan egendomligt förutvända, med förviktade sidor ..., ty en snegling av en sådan märklig art är, i det den är förut-sedd, alltid en förberedd hänvisning, en hänvisning till rätt ställe, ett visande på något ytterligare, - Något annat om vi vill - som inte ryms i det direkta synfältet, - som aldrig kan rymmas för en direkt blick eller i mötet med en direkt blick - men väl i betraktandet, ett långt, eftertänksamt betraktande, av

sneglingens indirekta. I en slags dis-interestedness... Så kan man - i betraktandet av en snegling alltid, - om man lyckas -, uppnå det mest håpnadsväckande av allt: att se runt ett hörne! Detta är egentligen själva gåvans mysterium, mysteriet med att se och ge. Ty att ge något, det är att vara mellanhand mellan det ena och det andra, mellan något som är överflöd hos den ene och brist hos den Andre, mellan något som av Någon är erfaret, länge betraktat, av en, och något som av någon annan, novisen, ännu icke är anat, än mindre erfaret.

Det slår mig att det med hjälp av två speglar kan lyckas en människa, ganska lätt, att betrakta sin egen snegling, men att detta dock aldrig har minsta resultat beträffande kunskap. Snarare infinner sig just därvid en stark känsla av olust i maggropen. Fusk räknas aldrig.

Monologens form är utsträckning:

Artikulation och flöde. Allt måste skrivas i ett enda svep. I ett enda andetag. Så arbetade Kafka. Massor av andra sätt finns. Många är de författare som omarbetar och ändrar i oändlighet: Flaubert, Pascal, Rousseau m.fl. tog flera år på sig för att fullborda en bok. Men där - i flödet - öppnar sig också möjligheten att försöka studera "riktningen". Flödet är alltså monologens form. Och omedelbarheten är dess "livsluft". Omedelbarheten, som är individen, det direkta, är den subjektivistiska markören.

Somliga skulle säga om ironien, att den kan vara som ett sätt att närma sig sin egen själ, i den första ängsliga, svävande bekantskapen med den. Men det kan vara en hyperbol. Andra tål inte ironi, - som t.ex. Hegel -, som kallade den, rakt av, för den absoluta rena negativiteten, i vilken allt försvinner och varur ingenting utkommer.

Ironien kan vara en motor i flödet. Vi kommer till detta. Ironien är en dubbelhet och reflexionen, i sin reflexivitet är ngt av en dubbelhet. Det tycks som om man svårligen kan hålla en monolog, utsäga sig explicit för sig själv, utan att på något sätt använda eller förhålla sig till eller hamna i en dubbelhet. Så är ironien även den en självreflexion.

Tes.: Monologen är alltid i något avseende "dubbel".

Vi har en fråga om monologens och reflexionens natur, - om vi ibland mer kan betrakta reflexionens flöde som en utmattningsprocedur eller en viljeprocedur/produkt (jfr. Kjell Espmarks syn på Gunnar Ekelöf i Själen i bild, och prof. Ingemar Perssons i debatt syn på reflexionen, såsom något som "förhoppningsvis klingar av", ngt man får stå ut med, som en sjukdom, och Kierkegaards ideliga brottnings med den egna reflexionen som om den vore en tvångssysselsättning, vilket den sannolikt var, samtidigt som den var den enda till buds stående räddningen. Reflexionen som farsot.

Ett liknande dubbelt förhållande har Kafka till skrivandet. Ett tema här alltså: reflexion som något av sjuka utan egentlig bot.

Antikens sofister visste, enligt Pierre Bourdieu, att det inte bara räckte att lära folk att tala, men att lära dem att tala helt apropå! Att tala väl, göra ord- och tankefigurer, att manipulera eller dominera språket är intet mot konsten att använda språket helt apropå. Lite dålig franska sitter till och med riktigt bra ibland, menar Bourdieu i Kultur och kritik, ss. 139-157.

Sololoquía.

Den egentliga titeln på den bok av Aurelius Augustinus, som går under namnet *Confessiones* eller *Bekännelser*. "Mihi ipse factus sum questo magna" - "Jag blev för mig själv ett stort problem."....

Monologen kan vara lusten, eller rent av lustan, en mer graverande form av lust, att prata för att komma på vad jag skall göra. I en fri monolog är början inget givet eller känt. Det egendomliga med reflexion (den har i tider förr kallats för inspirerad...) är att det är en slags tankens fascination över det, den inte vet. Det är en längtan efter det, den aldrig tänkt, såsom en omvändning av ångesten, som måhända är en blandning av rädsla för rädslan och rädsla för att aldrig nånsin få veta vad man är rädd för..... Ty att man är rädd vet man om, om man är det. Monologen kan vara ren rädsla, - detta kommer vi att beröra åtskilliga gånger.(Är den släkt med den "sjuka"vi talar om ovan...?). Låt mig citera författaringen Margaret Atwood ur *Negotiating with the dead*, (2003):

"Despite all the remarks about enduring fame and leaving name behind them that are stewn about in the letters and poems of writers, I had not thought much about writing per se as being a reaction to the fear of death - but once you've got hold of an idea, the proofs of it tend to proliferate." (s.141.)

AFORISMEN.

Monologens karikatyr. Aforismen.

Antitesen till monolog skulle väl vara aforismen. ("aforizein"= begränsning.) Vad är en aforism, förutom en sådan antites. Korta nej?, en cynisk visshet.... Eller söker även aforismen?

Det som är en antipod till monologen – en De flesta aforismer står i vad G.W.F. Hegel kallade en "situationslös situation". Det är bara det en subversiv verksamhet, ett undergrävande. Och vad inbjuder till att skriva sådana? En ensamhet. Eller är aforismen analog med struntet. Man skriver oftast fler än en aforism, - gissningsvis eftersom de är ganska korta. Det går inte heller att livnära sig på en. Hur bra den än är. Ty det är till dels en ekvilibristsport, en gammal överklassyssla, det, att skriva aforismer. Liksom att skriva strunt. Lika subversiv som aforismen kan vara, lika repressiv är den ofta. Förhoppningen är, för en allvarlig aforistiker, att någon skall läsa, utan rädsla, och öppna sig för det annorlunda. Ty aforismen är det annorlundas språk. Det är det kortaste sättet att vara annorlunda. Det är det annorlundas stenografi. Det är ytterligheternas språk.

Aforismen är en "hieroglyf." Aforismen har inget med författeri att göra. Detta är ju rätt om man med författeri menar skrivande. En aforistiker sätter sig inte ner och skriver. Det är inget riktigt skrivande, ty man sträcker inte ut, håller inte någon röd tråd. Det förs ingen diskussion. Det härledes ingenting ur något annat. Det är fråga om lösrycktheter, ofta förrycktheter, ja rena ordlekar och infall som stödjer sig mot att ord liknar varandra i yttre avseende. Aforismer är för korta. Och dom kommer till korta. Aforismens tonfall är ganska lätt-färdigt (eller inget alls) och det är som romaren Martialis skriver om sina epigram: "Vad gäller nakenheten i uttrycken, så ursäktas det av att det är epigrammets språk."

Språket är i allmänhet liksom författeriet jag talar om – som sagt – just konsten att sträcka ut. Med tålmod. Man sträcker ut språket, men sträcker väl också ut sin språkliga hand, sin tankes och sitt hjärtas hand till den som hör eller läser, på ett generöst sätt. Aforismen därmed är slutenhet. Ett så begränsat stycke uttryck som en aforism, eller ett "bon mot", är en säkerhetsrisk: det

är så pass tungt att det, som en droppe mörkt bläck, kan övertäcka alla ord ikring ...

Diderot: "I hur hög grad är inte även den mest tänkande människa en automat!" i *Discours sur la poésie dramatique*, VII. s.333. "Förklara er inte om ni vill bli förstådd!", *Paradoxe sur le comédien* (1773).

Diderot ägnar sig med banbrytande fantasi och frenesi åt kommunikationens och reflexionens metanivåer. In-tresset för kommunikationen är hos Diderot lika stort som det är hos S. Kierkegaard.

Att skriva aforismer är en kritisk verksamhet. Det bör vara det. Det kritiserar diskurser, d.v.s. mer eller mindre specifika språkliga sammanhang, alla de språk som är ute efter att söka sina egna fördelar. Då är aforismen där, och frågar utefter vid vilken gräns man rör sig, vilken gräns som är maskerad med det eller det föredraget, den eller den berättelsen. Ty aforismen är en demaskerande verksamhet, en subversivt sofistikerad kraft. Vem kommer inte att tänka på Stanslav Jerzy Lec f. 1909, - av judisk börd: "Två faror hotar mänskligheten: ordningen och oordningen.". Man blottar i ett nafs, vad alla egentligen länge vetat, vad som med möda och under lång tid har dolts av de, som inte vetat bättre, eller som vetat mycket väl.....

Aforismen har en form och längd som är anpassad till - just: ett kort nej. Inte bara politiska nej. Absoluta "nej".

Var och en som saknar uthållighet kan dock inte, - som man skulle kunna tro, bara med den kvalifikationen, bli aforistiker. Aforismen har med begränsning och "syntes" att göra, men här ligger ju en nödvändig förutsättning i begreppet: att det finns något att begränsa.... Att skriva aforismer har heller ingenting med begränsning att göra om det, att skriva dessa, inte också har med uthållighet att göra. Att skriva aforismer är att hålla ut i sin reflexion, samtidigt som man håller ut, i sin begränsning av

den. - Detta är det sanna ETOS, skulle "den gamle greken" ha sagt, den sanna karaktären.

FOTOGRAFIET och FILMEN.

De som äger ett fotoalbum, de öppnar detta med en glad föreställning om att man där finner det Förflutna. Jag kan här, som en kuriositet nämna, att jag tillhör dem, som inte har några foton från min barndom. Min uppfattning är att fotografier är sådant som döljer för oss vår insikt om det förflutna. Filmer och fotografier är Djäfvulens påfund. Vad man där ser uppmuntrar till hänförelse över fel saker. Verkligheten på fotot är ett platt intet. Det är först med orden som man kan komma runt tingen, förflytta sig bland medvetenhet och omedvetenhet, bland känslor och minnen, som inte kan utläsas i ögonen på dem som "porträtteras" på fotot. Allt stort och sant sker i Ihågkomstens trädgård. Såsom i blixtbelysning.

Mening byggs inte av/med fotografier. Man bör betänka att ordet "porträtt" vad gäller foto, givetvis är helt missvisande. Fotot registrerar det synliga ljuset. Ett målat porträtt - i den hävdvunna meningen - är ett resultat av en kombination av Målarens begär och objektets begär, och är ett resultat av den egendomliga interaktion emellan dessa två begär, accentuerat eller åtskilt av en befintlig eller obefintlig talang för måleri.

Så kan man säga att författeri är något i stil med måleri, till dels. Den som berättar begär både sitt berättande och sitt objekt. Den som berättar kan nu begära så mycket mer av sitt objekt.

Ty objektet är inte bara en själv, (ty allt berättande faller tillbaka på en själv) och en familj, en tid, men väl hela världshistorien och Tillvaron, och objektet begär sannerligen mer än vad en brukspatron begär av sin porträttör, objektet begär betydligt mer.

Ett foto är en tillfällighet, en världshistorisk målning, en Rembrandts självporträtt, är en gigantisk genomarbetad Sanning, och en författares verk har att ta i beaktande med oändlig Hänsyn sin hela värld. Allt, ja Allt, står på spel. Allt är involverat, och skall nu en bok bli fullkomnad, så bör författaren låta sitt objekt få eget liv, en värld födas på nytt ur den gamla, en ny Sanning träda fram, och man kan utan överdrift säga att det, att lägga ett fotografi vid sidan av ett bokverk och peka på dem och säga, att det ena är lika så mycket värt som det andra, det illustrerar en komplett förlust av Ånde, orsakad av en missförstådd postmodernism, en tanklös relativism ur vilken det Väsen föds, som bland annat har flera huvuden på en hals.

Alltså kan man här tänka bort fotografiet som meddelare och som meningsskapare. Fotot är vad det är, nämligen en liten, eller större, lapp, på vilken skuggor fastnat. Så är det en artefakt bland andra, och jag uppmanar envar, vars hus nu explosionsartat börjar brinna, att inte rusa efter fotoalbumet, som ju alltså inget är värt, men att genast sätta fötterna i sandalerna och utan vidare ta sig ut ur huset i säkerhet, medtagande det enda som har något värde: sitt eget huvud.

Med film är samma som med foto. Film är bara värre, ett demagogiskt bildkaos förstärkt av känslodrivande musik. Just kaos är filmen, och mångfalden av fenomen i en film gör ju just att det är omöjligt att handha den i konstskapande syfte. Konst fordrar kontroll och handhavande, för att sedan kunna utöva konstkänsla över uttrycksmedlen. Film är tillfällighet och känslomanipulation. Film-tidskrifter – där städse filmer haussas upp – går alltid i konkurs och kommer alltid att göra det, eftersom deras objekt är noll och Intighet.

MONOLOGEN SOM ENSAMHET.

Monologen är ett slags kommunikation samt en ... avart av kommunikation i (!) våra huvuden... Monologen är ju i sin form tillkommen i den överenskommelsen att en talar , medan de övriga förhåller sig tysta. (I den tysta förvissningen om att det finnes en motsatt uppfattning, - i annat fall vore ju monologen per definition meningslös .) Jag kan ge en karikatyr. (Karikatyrer brukar ju ofta klargöra.)

Cirklar.

Ur vad är monologen kommen?

"Språket föder det mänskliga subjektet, men klyver det samtidigt." (Lacan)

Är monologen mycket lik en dialog? Är monologen också min - allas - dialog? Monologen är invändningarnas rum. Eller?: När man är nästan säker på att man inte talar med någon, då törs man ge svaren själv.... Eller?

I enlighet med livets allmänna tecken och vad en människa brukar vara, så kan man väl misstänka att ingen människa finns, som enbart söker sig själv! Och: Monologen är att intala sig själv ... i tillvaron ? Eller ut ur. Eller båda. Många resonemang inom filosofin visar på den cirkuläritet, som vi här är inne på: redan Platon var, när det gäller definitioner inne på, att det t.ex. inte var möjligt att ge annat än en cirkulär definition på vad "förnuft" är för något.

Jämför här Quines resonemang, i en artikel om definitioner, om satser som: "Detta är en stol.". En omöjlighet

att meningsfullt påstå, enl. Q.. Ingen människa begriper vad du talar om, om denna inte på förhand vet vad en stol är för något.

Vi möter inte cirkularitet bara på det semantiska planet, inom logiken och i den analytiska filosofin, men på en mängd plan i hela filosofin. Vi tänker på alla gudsbevisen. Vi tänker på Descartes. Hegels hela filosofi är ett bevis på det, i sin stora cirkelform. Hegels storcirkel. Skriver man sig in i en annan värld, kanske man har befriat sig från tanken på en ytterligare? Man måste införa något konkret, i annat fall rör man sig i en cirkel. Sartreskt: "le cercle de ipseité", "självetens cirkel"; jfr.: "Sanningen är sitt eget vardande, cirkeln som förutsätter sitt slut som sitt mål och sålunda har det som sin början." (Hegel.) och: "The end is where we start from. And every phrase and sentence that is right (where every word is at home... Every phrase and sentence is an end and a beginning.." (T.S. Eliot)

Vi tänker på medvetandefilosofin i stort. Hela filosofin är ett stort kämpande att undvika onda cirklar, vicious circles.

Minnets cirkuläritet. Hågkomster ger upphov ibland till speciella monologer. Minnets monolog är egenartad i det den sätter ut efter ett mål som redan är passerat. En arkeologi, som i monologform bildar en cirkel, O, jfr. den utmärkte R. Barthes, Kritiska Essäer (1967), essä no.1. (1963), s. 9.:

"Skrivandets tid är nämligen en defektiv tid: att skriva består i att planera eller avsluta, att "uttrycka" kan det aldrig vara; /.../."

(hela denna essä är att rekommendera, - bland det bästa som finns skrivet om skrivande.....) o. J. Kristeva, Stabat Mater, (1990). s. 218 om Marcel Prousts i På Spaning...) Proust, som skrev första boken, Du coté

chez Swann och sedan sista kapitlet, boken, *Le temps rétrouvé*, på den stora minnessviten, och sedan fyllde i till den fullständiga cirkeln, *A la recherche...*, - den sista delen, där allt börjar, o.s.v. *in aeternum*...

"Att vara författare är att alltid låta någon annan få sista ordet."

(Roland Barthes)

I Monologen kan man undvika cirkeln om man i allvar ägnar sig åt den. Bara själva det att man **ÄGNAR SIG**, i **ALLVAR** åt någonting, det gör att man skapar en riktning och mening i monologen. Själva substansen i monologen kommer just från ägnandet.

SOKRATES OCH DIALOGEN.

Sokrates, i Platons Dialoger, är maieutiker - förlössare - och ingen reell dialogpartner. Sokrates samtalar inte, men drar ur sin medmänniska vad Sokrates vill skall dras ut.

Platons dialoger är delvis förtäckta (eller hellre "maskerade") monologer. (Platons dialog = ett *Pia fraud*, = ett fromt bedrägeri.). Sokrates har allting klart för sig innan han "talar med" sina vänner. Så är fallet i de sena dialogerna. Om han nu inte bara vill driva med dem. Sokratesbilden är komplicerad och varierar betydligt i källorna, d.v.s. hos främst Xenofon, Aristofanes och Platon. Det är dessa två slag av utfrågningar som Sokrates sysslar med. Han frågar i dialogerna aldrig för att få veta något. Annat än om hur pass okunniga hans medmänniskor är. Själv är han - enligt själva metoden - "okunnigast". Han spelar dum. Bara i för-hållande till sin personliga *daimon* (sin inre gud, som han rådfrågar

eller låtsas rådfråga i svåra lägen) för han någon typ av diallog.

På ett sätt besvarar frågor sig själva. I vissa frågor ligger ett implicit svar. I andra ligger bara en oändlig process framför en. (jfr. Ch. Saunders Peirces *Logic of Inquiry.*)

STJÄRNAN.

Liknelsen med stjärnan. Är alla dialloger dialloger under en gemensam stjärna? En diallog kan sägas vara under en gemensam stjärna. * (Se Fig 1.); (En monolog är under en ännu ensammare stjärna, ty den är bara gemensam med sig själv och monologeraren.).

Fig.1.

*

X ----- Y

FÖRFATTAREN.

Författare och författare.

Man kan i likhet med Barthes i dennes essä *Ecrire*: verbe intransitif? inledningsvis göra en sådan distinktion mellan å ena sidan *le scripteur* – och å den andra *l'écrivain*. Den förstnämnde, *le scripteur*, är en "homme de lettres", – en skribent, som han gör. *L'écrivain*, är en berättare, o. det är ju egentligen bara denne som verkligen KAN SKRIVA.

Le scripteur, skribenten, får försöka skapa en egen nisch, bli en ny Montaigne eller något och vad hen producerar det må de nu kalla traktater, fabler, essäer, avhandlingar, predikningar, påpekanden, postillor eller katekeser: hur som helst: de gestaltar egentligen ej, även om de kan låna upp sina resonemang med olika kraftprestationer i stil, i prosans alla genrer. Och, den störste av dem alla, *le scripteur*, Sören Kierkegaard, författade en gång ett litet företal om läsning och skrivning, då han påbörjade en roman betitlad Johannes Climacus, En fortelling,, som dock bara blev ett försök på ca femtio sidor. Georg Brandes bedömde Kierkegaards egenart träffande, som jag själv tycker, så:

"Kierkegaard klöv sig aldrig som den verkliga diktaren, och samlade sig aldrig som den verkliga filosofen."

Georg Brandes höll dock S.K. mycket högt. "I en mening var dock, för mig, Søren Kierkegaard den ende."

S.K. var en snabb, hetsig läsare. Det är förvånansvärt hur lite filosofisk litteratur han sammanlagt – vad vi kan gissa oss till – i sitt liv läste. Ofta byggde han sina slutsatser på referat. S.K. blev ofta trött på ett filosofiskt verk redan i inledningen. Om han fann premisserna felaktiga, läste han inte ut boken. Danske kungen erbjöd Kierkegaard en professur i filosofi. Kierkegaard avböjde. Kanske såg Kierkegaard på filosofi som på sitt eget författarskap. Detta beskrev han som "lite kanel till maten."

Kierkegaard – en av världens främsta scripteurs – läste mest de klassiska grekerna o. romarna, där han dock blev mycket kunnig... läste Hamlet, (på tyska), läste och tyckte mycket om landsmannen, komediförfattaren och moralisten Ludwig Holberg, och Goethe, mest Faust, men tycks ha varit reserverad inför den borgerligt livskloke strebern Goethe. Kierkegaard band alltid in de böcker som han ville behålla. Han hade en enda inbunden bok av en svensk. Det var Bellmans Fredmans Epistlar. Emellertid hade Kierkegaard läst diverse senare svensk litteratur. Särskilt mycket tyckte han om Émile Zolas romaner.

Ur den litteratur han läst citerade han i sina skrifter direkt ur minnet.

"At vaere Forfatter – nu ja, det behager mig; naar jeg skal vaere ærlig maatte jeg vel sige, at jeg har vaeret forelsket i det at producere – men vel at mærke, paa den maade som jeg vil det. Og det jeg har elsket er lige det Modsatte mot at vaerke i Øieblikket, den Fjernhed, hvori jeg saa, som en Forelsket kan hænge efter i Tankerne, og, som en i sit Instrument forelsket Kunstner, underholde mig med Sproget, aflokke det Udtrykkene alt som Tanken fordrer dem – livssalige Tidsfordriv: en

Evighed igjennem kunde jeg ikke blive træt af denne Beskjeftigelse!"

(S.K. i Øieblíkket No 1, 1855., några månader före hans död.)

Det fordras ett gott diskursívt förstånd för att skriva bra. Och musikalitet, gott minne - och förmåga att tänka annorlunda. Och man måste ha ett sinne för ordning, - och ett annat för infall. Det är mycket, att ha språket i hela sitt liv.

När Lena Andersson (vars böcker jag tycker mkt om) i sin essä Astrid Lindgren som väg till tänkandet om världen talar om boken och läsandet, så framhåller hon utmärkt hur viktig boken är:

"/.../Att förmå läsaren att föreställa sig det som inte är, men som skulle kunna vara, är en av litteraturens möjliga uppgifter. En annan är att frammana det som läsaren redan vet inom sig, därför att hon är människa, men inte har skarpa konturer på eller ser klart för sig.

En tredje möjlig uppgift är att läsaren får inblick i andra människor och deras tänkande, och därmed i sitt eget och världens samlade tänkande och handlande.

En fjärde är att roa och att fylla läsaren med lust och livsglädje, nyfikenhet eller bara intresse, genom att hon eller han får umgås med intressanta personer.

En femte möjlig uppgift för litteraturen är att dela det för människan unika - språket, och att som läsare på så sätt utveckla sitt språk och därmed möjligheten att utveckla sitt tänkande.

Vi är förvisso människor även utan läsande. Vi kan tänka även utan läsande. Vi kan vara moraliskt medvetna varelser utan läsande. Vi kan ha roligt och vara lyckliga utan läsande. /.../ Tillgången till bokstäverna äger kraften att göra oss mindre bokstavlíga. Läsandet och den förmåga till abstraktioner som det kan träna

upp i oss om vi så önskar, hjälper oss inte bara att ta oss utanför våra egna trånga konturer och förstå någon annan genom att få dennes perspektiv på världen, utan än mer hjälper läsandet oss att tänka, det vill säga att ordna och systematisera världen på ett rationellt vis, men också ett inlevelsefullt vis./.../ Men med det sagt vill jag ändå hävda att läsning är oundgänglig för den som bättre vill förstå sin värld. Man kommer bara till en viss gräns utan att ta del av andras tankar, andras problemlösning, andras sagor, andras berättelser och därmed andras version av världen. Men också andras abstraktioner i texter som inte är gestaltade och fiktiva, utan utredande och påstående.

Det läsningen och skrivandet gör är att understryka att mänskligheten är en. Språket, förnuftet och abstraktionen är det djupast mänskliga, det unikt mänskliga enligt Aristoteles, och en orsak till att det kan – kan – hjälpa oss att bli mindre bokstavligen är dess förmåga att låta oss resa i högre hastighet genom världen.”

Allt detta är mycket bra. Men det saknas ändå något. Nämligen att en text står i förhållande till en osynlig text, en förförståelse och en tidslig myt, ibland i en blinkning, och ibland är den dolda texten det som lyfter det manifesta meddelandet upp över alla horisonter.

Man måste komma ihåg den stora njutningen i att läsa de böcker, där något drabbar, liksom från ingestans.

Författaren är en tjuv.

(som, listigt, återlämnar sitt stöldgods, fast transformerat, uti andras medvetanden.)

Kanske det mest häpnadsväckande, existentiellt sett, med det, att vara författare, är det faktum att man knappt är det. Man är, tvärtom, speciellt mer än något annat – som man också är – ett fenomen och ett **ARRANGEMANG** i andras medvetanden, och i centrum av dessa medvetanden. Så har man, som författare – ... som det hette fordomdags, "qua auktor" – så att säga stulit sig en plats i medvetandet hos alla dem som har läst ens verk. Man är alltså mer en tjuv av andras medvetande-arbete, och medvetande-transformationer, än man är en person som med en förklarande text berättar en påhittad historia. Så är det, att **VARA** författare, en sinister, en dunkel och ljusskygg, syssla. Men bör blygas, när man träffar sina läsare.

Ty man har – som författare – smugit sig in i gemene mans innersta och där har man ställt frågor, där har man gett ultimatum, som har skapat förändring i vars och ens tänkesätt.

Först har man, tjuvaktigt, avlyssnat människorna, avlockat dem deras innersta hemligheter, sedan har man gått hem till skrivlyan uppe på vindsvåningen och omstöpt allting i en klarare och mer insmickrat skrämmande form för att sedan återbörda, smygga tillbaka tjyvgodset till den intet ont anade läsaren, som så häpen i den skrivna boken finner något som liknar hen själv!

Men, nå, detta måtte väl vara en överdrift, tänker varsele av ordning. Trots att man nu blir påverkad så är det väl ingen tjuv som tagit sig in i ens själ inte!? Och detta kan definitivt inte gälla den senaste boken jag läst, ty den skrattade jag bara åt!!!

Behold! Behold! (Lugn, lugn!) Jag skall förklara.

Först av allt skall jag säga att jag inte är kritiker. Jag tillhör inte dem, vars böcker man med en likgiltig gest efter en stund tappar ner på sina fötter, och tänker " So what!" (eftersom man numera i halvmedvetet tillstånd är mer av en engelsktalande person, som svensk ...). Nej, jag är en annan person. En kulturanalytiker och

något av en ... filosof. Och då kommer ju saken i ett annat läge. Då kan nämligen allting uppgraderas från Pour le jour, till Pour le temps... Jag är en Tidens röst. Jaha. Men till saken. Hur var det med tjuven och medvetandet?

Exakt. Det är en bra fråga. Ty det är det som är kärnan. Det är där vi skall ta itu och reda ut en del saker.

"le Moi doit déloger le ça" - « Jaget bör vräka Detet. - (Marie Bonapartes översättning av Freuds « Wo es war so ich werden. »)

"Att vara författare är att stå till tjänst för varje annan människa." Jo pytt, och vad händer så med denne tjänst-villige ande. Jo människorna lönar honom eller henne illa. Tänk bara så lätt folk i allmänhet hänger sig åt att beundra främmande människor som sångartister, filmstjärnor, nyhetsuppläsare och till och med meteorologer på tv. Det krävs till exempel inte mycket till vädjande blick från en av dessa den moderna tidens superheroes för att gemene man genast kan tänka sig att donera halva sin förmögenhet till väderflickan, som så raskt berättar om de magra isbjörnarnas ömkliga slut på isflaken. Men författaren, dem älskar man inte så lätt. Dem håller man på armlängds avstånd och betraktar med misstänksamhet.

Det första som man misstänker en författare för, är i inte alls stöld av ens eget medvetande, eller för att de skulle manipulera en. Nej då, det man inledningsvis i glad bekymring tror är att de allihop är drogmissbrukare! Det enda man undrar är vilken drog det handlar om. Och man aktar sig noga för att öppna plånboken för dem. De tjänar nog bra ändå, och gör dom inte det, så är det bara bra om de svälter för då skriver dom ju bättre romaner. Det hjälper inte hur många författare som än försäkrar att det är omöjligt att skriva romaner under påverkan av narkotika eller alkohol. Man vägrar som läsare, att höra på det örat. Helst hänger man sig i

stället åt fabler, där vissa obskyra halvdana talanger nämner hur de skrivit förnämligt under användande av opium, alkohol eller amfetamin. Somliga författare avslöjar också att de faktiskt DRÖMT hela romaner. Sådant här är viktigt, ty det ger en aning om hur LAD-DAT detta ämne är, och hur nära rena OMÖJLIGHETEN vi befinner oss, när det gäller romanen, och särskilt då den riktigt fina, excellenta eller "perfekta" romanen. Vi skall återvända och diskutera kring dessa spännande frågor längre fram.)

Men bakom denna illa dolda aversion mot författarna måste ligga en omedveten insikt om att något slags brott blivit begånget. Det är bara det att ingen riktigt kan sätta fingret på det. Jag visar här på en möjlighet. Men jag bevisar givetvis ingenting.

Man är helt visst avundsjuk på dem, författarna. Man föraktar dem samtidigt. Man hatar dem. Man misstror dem. Alla andra människor litat man på. Man litat på sina sångare, sina filmstjärnor, sina nyhetsuppläsare och sina meteorologer men inte på sina författare. Och på sätt och vis är ju detta sunt. Man BÖR INTE lita på främmande människor så där rakt av. Alltså kanske det ligger något hälsosamt i den oerhörde skepsis som man har visavis författarna. Det är som om den skepsis man måste ha vid läsningen av en bok har smittat av sig på de som skriver dem, som personer. Inte vet jag. Hur skulle jag kunna veta?

Så förmodar man att författarna egentligen aldrig är hemma, inte har något familjeliv, att deras katter och hundar är avogt inställda till dem, o.s.v., o.s.v.. Man behandlar i allmänhet författarna som ekorren behandlar hasselnötens skal, när nöten är knäckt. Man kastar bort skalet.

MEN, så här sker bara intill det händer, - det här med **MEDALJEN!**

När författaren väl har behängts med en medalj, av en jury vars sammansättning och bevekelsegrund ingen har en aning om. Ty en författare som fått ett pris, en

medalj, det är inte längre något mystiskt. Då är författaren normaliserad och just som vi, en som kan förstås på, och en som kan värderas med någon slags metall eller en bunt pengar. Då är allt i sin ordning. Praktiskt taget.

Då är det inte längre vars och ens ansvar att ta itu med boken, och bokens inverkan på själen. Nej, då är den offentligt sanktionerad, och man behöver i viss mening inte bry sig så mycket om vare sig boken eller författaren, ty Samhället har sagt sitt. (Så bör var och en seriös författare noga se till att hen utformar sina böcker på ett sådant sätt att man – Gud Nåde och bevars – aldrig blir offentligen behängd med en orden eller medalj eller invald i någon klubb eller akademi. Ty då förlorar böckerna sin kraft! Och mången författare går närapå, efter att ha blivit på det sättet oskadliggjord och amputerad, och dör, skiljer sig, flyttar till Fiji och/eller köper sig en liten hund med platt tryne.

Och allt detta är ju väldigt spännande. Det är intressant – som regissören Helena Bergström brukar säga. Och vi skall ha det in mente, för att se om det kan upplysa oss lite senare. Allt detta är en del av det komplicerade som är vårt ämne, det att vara författare. Och alltihop gränsar till det fantastiska. Och det är ju just om det fantastiska som allting handlar om här i världen.

"En författare (un écrivain) är bara en poet."

(M. Proust)

Men hur kan nu romanen ha en sådan gigantisk verkan?

Vad är det för trolleri det handlar om, alltihop? Vi skall försöka närma oss ett svar på dessa frågor.

Romantiken älskade ironi. Men det viktiga med romantiken var att den överskred den. Simon Critchley i *Very Little. Almost nothing: Death, Philosophy, Literature*

(1997), s.114.: "Ironi är uttrycket för det mänskliga villkorets dubbelbindning. Den är insikten om den samtida nödvändigheten i och omöjligheten av fullständig kommunikation." Så stannade alltså roman-tiken inte i denna ironi.

Man begriper alltså knappast vad det är att vara en författare, en RIKTIG författare, om man inte skäms lite smått när man möter denne. Ty man har en känsla av att författaren har skådat in i ens inre, med sin text. Och i ens inre finns ju ett och annat som man helst inte vill att alla skall se. Och – hur nu detta går till, det är ju egentligen DET som är det fenomen vi är ute efter att reda ut: Att vara författare är inte en syssla som innebär att man går upp på morgonen och dricker kaffe, sedan sätter vid datorn och skriver en timme för att sen gå och äta lunch och prata skit i timvis över en mängd små glas med spirituosa. Sådant är bara yttre. Det väsentliga med att vara författare är att vara den lilla ande som gömmer sig i strukturen mellan rösterna i det som är romanen. En författare är inte den som berättar om huvudpersonen Bullerström och fröken Tjafsigt i romanen Missförståndet. Den som berättar om fröken Tjafsigt är den som är satt av författaren att berätta. Han kallas berättaren. Och ibland, inte alls så sällan faktiskt, så kan denne berättare göra exakt samma sak som författaren: han kan låta påskina att det faktiskt inte är han som berättar, men en röst INOM honom, som med lite distans relaterar det som fröken Tjafsigt har för sig, och vad fröken Tjafsigt eventuellt tänker, har tänkt och planererar.

Och hela tiden så kan någon av dessa personer, som så att säga är inblandade i att hålla i pennan, lägga till små förbehåll och diskret antyda att just de, eller nån annan har små dubier beträffande vad som sägs. Man antyder att allt inte är vad det synes vara.

I romanen Missförståndet som alltså här tänks skrivas av en viss författare X kommer man knappt fram till vad det är som missförstås. Så är alltihop upplagt för

en jättelik dialog mellan alla de inblandade parterna: författaren, berättaren, och berättarens framskjutne meddelare samt den stackars läsaren.

På detta sätt har inte alltid romaner uppfattats. De allra första romanerna var skäligen enkla. Den som berättade var ju givetvis författaren. Något annat var det inte tal om. Om det inte explicit utsades.

Så som Proust antyder, så är det inte:

"Den enda sanna resan, den enda Ungdomens Källa, skulle egentligen inte vara att resa till märkliga länder, men i att ha olika ögon, att se universum genom en annan persons ögon, genom hundra andras ögon, och se de hundra universa, som var och en av dem ser, - som var och en är ..."

Nej, sådant prat är naivt. Den enda sanna resan, den gör man tillsammans! Det stora, det gigantiska med litteraturen, det är ju att denna inte görs av en författare, men av en författare och en läsare. Så är litteraturen det stora överindividuella, som det är så svårt att på ett logiskt och trovärdigt sätt i ett vanligt resonemang kunna för gemene man sätta som själva kulturens krona, och som Kulturens Mening och Världens själ. Man kan inte på något vettigt sätt argumentera för att litteraturen skulle vara på något sätt "larger than life". Och ändå: misstanken om att det är så, den ligger som en bastant livlina genom alla kända civilisationer.

Det är bara det att om vi, sena tiders människor, idag går tillbaka och läser gamla enkla romaner, där en författare var berättare, så kan vi nu inte längre lita på enkelheten. Vi delar - i vår nyvunna medvetenhet - upp den som synes berätta i ett flertal stämmor. Och så läser vi böcker på ett sätt som låter författarna kika in i våra inre skrymslen på ett sätt som de aldrig hade avsett. **DE HADE ALDRIG MENAT, AVSETT, ATT VARA SÅDANA FÖRFATTARE!**

De hade ingen aning!

Men låt oss nu inte mer gå saker och ting i förväg, men se historiskt tillbaka på hur det kom sig att saker och ting kunde utvecklas så att denna s.k. flerstämmighet i berättarrollen kunde utvecklas.

Det är här mycket viktigt att understryka att vägen till det författarvara som jag talar om, och som är det moderna varat, inte var en, men att det var en hel mängd vägar som ledde till den komplexitet, som vi berör här. Men, att alltihop detta var oundvikligt, den saken är säker.

Vad jag så här redogörför i det närmast följande partiet är bara några få av de vägar som ledde till uppsplittningen och konsolideringen av det som är det moderna esoteriska författarvarat. Särskilt spännande och intressant är givetvis denna historia, eftersom den ju – som var och en har insett – innebär att människan, Människan, på ett avgörande sätt har genom gått en utveckling i anden, att en förändring skett med avseende på hur man uppfattar en historia berättad på papper, en IRREVERSIBEL utveckling, och att människor, utan att veta om det, på så sätt förlorat sin oskuld och trätt in i en ny och bättre värld. Vi tror att det är en bättre. Nu är saker och ting i alla fall nya, och dom är som dom är. De har en sorgesam identifikation med sig själva. Andra komplexiteter och enkelheter har upphört att vara vad dom var. Kort sagt så har vi ganska svårt att förstå en del saker som var lätta att förstå för forntida folk. Detta kan tyckas suspekt. Som om berättandet numera har höjt sig till en nivå som den aldrig varit på. Och detta skulle måhända i sin tur innebära att man rent av kanske måste UTBILDA sig till FÖRSTÅ EN ROMAN, numera. Till skillnad från förr. Det syns ju vara en grotesk tanke.

Som en roman betecknar vi det reella och i tryckt form serverade uttrycket för det episka, och vi kan använda en definition, en bred, ifrån Kierkegaard

av detta senare: "en dyb og alvorsfuld Omfavnen af en gíven Virkelighed".

Här kunde man rent av – med denna variant av utvecklingstanken – hamna i en härlig tradition. Jag citerar ur Hipp. Taines Konstens filosofi (La philosophie de l'art, 1865):

"Tre betingelser är nödvändiga för att människan skall kunna njuta och frambringa stor målarkonst. Hon måste först och främst vara bildad. Stackars förslöade bönder, som dagen i ända står krökta över sina tegar, och glupska, supiga krigarhövdingar och jägare, som året om är upptagna med strider och ryttarfärder, är ännu alltför djupt fångna i ett oskäligt liv för att förstå sig på finhet och samstämmighet i form och färg. En tavla smyckar en kyrka eller ett slott. För att kunna se på den med förstånd och njuta av anblicken måste åskådaren vara något så när fri från de låga och simpla tankar och känslor som fylla honom, icke vara upptagen av tankar på frosseri och slagsmål, ha lämnat sin ursprungliga råhet bakom sig och frigjort sig från omedelbart förtryck samt icke blott hänge sig åt att stärka sina muskler, utveckla sina krigiska böjelser och tillfredsställa kroppsliga behov, utan även åstunda fina, förädlade njutningar."

En vedervärdig beskrivning av något som givetvis är helt sant. Men givetvis bör alla tankar få synas och höras.

Bland all världens uppfostrare kan här nämnas en, som skrev romaner just efter romantiken, och som skrev romaner just innan realismen kom till Frankrike som en Atena ur Zeus huvud, efter det Zeus svalt (!) – förtärt – modern, som inte var någon mindre än själva Förnuftet. Och Flaubert hette han. Vi kan säga att denne man i viss mån ägnade sig åt att ironisera över Romantiken, liksom till exempel Jane Austen hade gjort, ett antal år tidigare.

FLAUBERT.

Gustave föddes 1821 i Rouen - där merparten av handlingen i Madame Bovary utspelar sig - i nordvästra Frankrike, invid Seine, så långt norrut att vattnet i floden där var salt, - som andre son till läkaren, kirurgen Achille-Cléopas Flaubert och hans högt älskade hustru Caroline. Fadern var en berömd kirurg, och dessutom en man, som varit hjälte ... sedan nioårsåldern, då han räddat sin fars - GFs farfars -, veterinären Nicolas Flauberts, liv genom ett fantastiskt tal inför en revolutionsdomstol i Paris under Robespierres skräckvälde. Gustave började, så snart han kunde skriva, att skriva historier, och fick hjälp med stavningen av en syster. Redan som 10-åring bestämde han sig för att bli författare, drömde om ära och berömmelse. Han hade ett egendomligt sätt att med en viss teknik försätta sig i ett hallucinatoriskt tillstånd, i vilket han fabulerade som bäst. Detta oroade föräldrarna, som trodde att han led av epilepsi, av le petit mal. Gustave genomgick de vanliga skolorna och började sedan studier i juridik i Paris. Samtidigt med studierna skrev han , och lät tala om sig som ett litterärt löfte. Man väntade sig i salongerna i Paris, bl.a. Mme Recamiérs, där han då och då dök upp, en ny Honoré de Balzac. Med denne GIGANT jämfördes alla franska författare under senare hälften av 1800-talet. Inte bara av andra, men också av dem själva. 1843 hade GF klart den första versionen av L'éducation sentimentale. Han hade år 1836 mött en kvinna, Elisa Schlesinger, en högborgerlig dam, mycket äldre än F., som skulle stå modell för huvudpersonen i L'éducation sentimentale - på sv. Hjärtats fostran -, en drömsk smått fantastisk skildring. Boken L'Éducation sentimentale är något av en cirkel i uppbyggnaden, och en beskrivning av en mycket ung mans kärlek, en ganska "grå" bok. Den har också ett starkt inslag av livsleda. Den har ändå vissa likheter med Madame Bo-

vary, som icke alls kan sägas vara uppbyggd speciellt cirkulärt, om än ett av dess teman är ensamheten, eller ensamheter. Underifrån - i alla Flauberts berättelser - väller det en återhållen vrede upp alldeles plötsligt, då och då, med enorm kraft. Flaubert var koleriker.

Boken *Madame Bovary* utkom 1856. Den påbörjades dock redan 1851. Flaubert finslipade sina böcker. Han hade en teori om "le mot juste".

Man kan i Flauberts fall se lika långa skaparperioder som hos t.ex. Jane Austen, den mästertliga, mer svåravslöjad - ironikern, Austen blir dock nuförtiden allt mer extensivt och oftare intressant analyserad... i det man givetvis måste förkasta alla dessa gräsliga filmatiseringar som hennes verk, helt oförskyllt och nedrigt, drabbats av.). Flaubert är onekligen den mer tydliga, mer burlleske ironikern av de två. Jane Austen har den likheten med Kafka att hon - visserligen med andra avsikter - skapar ett miniatyruniversum, (absurt - och ändå realistiskt ... en dubbelhet... - kretsande kring en enda sak: giftermålet! Man kan på ett sätt säga att giftermål är en ren pseudosak, men i ett annat avseende var det givetvis inte alls det.) där hon visar upp något av en - för somliga lite svåravslöjad - skrattspegel av sin erfarhetsvärld. Denna "skrattspegel" är alltså icke explicit. Den uttrycks med mycket, mycket små medel. Därför går ironin förlorad i de barnsliga filmer som nu gjorts av hennes böcker. Inte bara ironin går däri förlorad, hela romanerna blir förvanskade till *Harlequin*-böcker. Austen är ju dock inte ... någon "Kafka": hon är en elegant idé- och samhällskritiker, en romankritiker samt en upplysningskvinna, med idéer från John Locke. Hon bär högst effektivt blåstrumpornas, och Mary Wollstonecrafts emancipationsidéer med sig. Hennes gestalter, kvinnliga hjältinnor, är inte som hos Kafka "delfigurer hos sig själva", men figurer som är, om än tecknade med snabba drag, sådana som utvecklas genom romanen.

En passant kan här anföras en ironisk stilvariant ur Austens tidiga roman *Northanger Abbey* (1818). Den är författad av en 23-årig kvinna, som slutade skolan vid nio års ålder. Romanen inleds med följande "svårslaget" eleganta och medryckande meningar:

"Ingen, som nånsin sett Catherine Morland som barn, hade kunnat föreställa sig henne som hjältinna. Hennes livssituation, karaktären hos hennes föräldrar, av hennes egen person och anlag; allt var egentligen emot henne. Hennes far var affärsman, icke alls ansedd som obetydlig eller fattig, och totalt sedd väl sedd, trots att hans namn faktiskt var Richard, och han hade också till och med varit vacker. Han hade nu varit relativt oberoende, genom två goda inkomstkällor, och han var inte alls beroende av någon tanke på , att begränsa sina döttrars framtid. Catherines mor var en kvinna präglad av sunt praktiskt förnuft, hon var mycket sansad, och, - vilket är mer anmärkningsvärt -, hon hade god hälsa. Hon hade fött tre söner innan Catherines födsel, och - istället för att dö i det hon satte denna varelse till världen, ... vilket man ju kunde vänta, - så levde hon vidare - ja, för att föda ytterligare sex barn - för att se dem växa upp ikring henne, och samtidigt åtnjuta en - för egen del - utmärkt hälsa. En familj inkluderande tio barn kommer förmodligen alltid anses som en utmärkt familj, en familj, där det finns huvuden, armar och ben så det räcker, men familjen Morland hade verkligen ett mycket ringa företräde till rätten att besitta världen, ty de var i allmänhet verkligen alldeles vanliga, och Catherine, under största delen av hennes liv, var själv så vanlig man överhuvudtaget kan vara."

(J. Austen, NA, s.1.)

Boken är Jane Austens allra första roman. Redan 1803 såldes manuset till en förläggare för 10 pund, men köp-

tes tillbaka av författaren 1816 - för samma summa - med grund i att boken annonserats, men inte givits ut. (Detta är vid göticismens tid i Sverige, under den tid, då t.ex. P.D.A. Atterbom skrev Lycksalighetens Ö med dess hjälte Astolf.). Den är en ännu idag läsbar satir (en komisk ironi, säger somliga) över den gotiska (här : romantiska) romanen.

Austen använder sig här av "le style indirect libre", SIL, fritt indirekt tal, som var så lämplig även för Flaubert att använda i knapphändigt maskerat satir. Kafkas använder, likaså han, detta stilgrepp. Berättaren är närmast lierad med hjälten t.ex. Josef K. i Processen i sitt synsätt, och tycks veta vad denne tänker, medan berättaren inte känner till vad t.ex. prästen i domkyrkan eller vad väktarna Franz och Willem tänker. Eller i Slottet "skengestalterna" Arthur och Jeremias. "Style indirecte libre" syftar på en stil, där berättaren ser allt i stort sett ur Hjältens synvinkel, utan att vara i "jag-form", och dessutom lämna rum för yttre påpekanden om Hjälten. Martin Walser ser i Processen en ironi över hjälten. Med hänsyn till det berättartekniska perspektivet ses detta av Walser så här:

"Genom en uppdelning i en uppenbar berättare och en upplevande hjälte blir det hela ironiserat och blir K. en karikatyr. Det bästa exemplet på detta är Don Quixote."

Med SIL kan man också säga att författarrollen blir mer intressant. Här kommer man nämligen att kunna bättre leka med den person som kallas "berättaren".

Här kan man nu givetvis sunt dra öronen åt sig. Det tycks vara att lägga en död hand över litteraturen att hålla på och dissekera olika roller i det universum som en bok utgör. Varför nu alls tro att man kan upplysa sig om en väsentlighet i andens utveckling genom att skarpsinnigt skilja på en list- och lustläsare, som Beata Agrell i all utmärkthet gör, eller dela upp läsarfunktion i

TRE, som Vincent Jauve gör, i: a.) lectant, b.) liseuer och c.) lu, och så dymedelst plottra sig igenom texter och skapa oreda och leda? Vi förstår vår invändning, och sant är att man måste ta sig till vara för att på ett atomistiskt sätt demonstrera dessa olika aspekter, särskilt konkret i relation till textpartier. Vad som skulle vara idealiskt, det vore, om man kunde lyfta upp förhållandena kring nivåerna kring berättarfunktionen relativt enkelt och målade till något lysande självklart och generellt som man kunde införliva med det att läsa. Som en kär insikt.

Man kan inte vänta sig att en redogörelse för berättarperspektiv eller läsarperspektiv skall kunna upplysa läsningen, eller vidga insikten om litteraturen, om man inte finner ut hur man skall förbinda denna infallsvinkel med ett ytterligare perspektiv, en ytterligare väsentlig relation. Och detta återstår ännu. Och kanske för evigt.

Vi finner endast det vi söker, och vi söker ju endast det som vi intresserat finner står i någon slags relation till det som vi i alla fall har en aning om. Vi kan inte finna det vi inte har, i alla fall, en aning om.

Faktiskt är det ju också så att vi skulle BEHÖVA finna ut saker, om vilka vi inte har en blekaste aning. Vi skulle, rent krasst, förmodligen vara i stort behov av att veta sanningen om saker som vi inte är intresserade av, just för att vi ju inte kan vara intresserade av saker som vi inte ens har en aning om.

Nå. Det som refererats ovan ur Austens text innehåller en sådan ofantlig mängd av antydningar, blinkningar o.s.v., åt även den endast halvt vakne läsaren, så att man redan vid denna inledning anar, att en av världslitteraturens stora föds just här, i detta citerade avsnitt! En av världshistoriens största ironier "breder här ut sig". I sin artikel i The New Republic om Kafka, nämner inte Zadie Smith, vilket är förvånande, den austenska ironin, när hon jämför Austen och Kafka, men ser i Austens romaner enbart till utvecklings-aspekten av personligheterna, enkannerligen hjältinnor-na, i A.s romaner.

Man kan i Austens fall tänka på den ryske kritikern N.K. Michajlovskij's ord om den unge Dostojevskij som en "grym talang", nota bene, att Michajlovskij då använde ordet "grym" i dess mer bokstavliga bemärkelse. Vi kan tillämpa M.s benämning på den unge Kafka, likaså. Vi har här, med Austen och de andra, författare, för vilka, spännande nog, inget stilgrepp och ingen verklighets-beskrivning var självklar, och inga estetiska ideal var omöjliga att välta på ända...

Lustigt nog, enligt legenden, så lär Austen ha skrivit sina romaner praktiskt taget vid kaffebordet. Nästan medan hon konverserade sina väninnor. Det är säkerligen lön, men lögnen är ibland belysande, som bekant.

Flaubert kunde låta sig själv dröja, som det vackert hette förr, när dröjandet var vackert, vid manuskript i över tio år. Men han har sin grundidé kvar, och sina modeller intakta: Emma Bovary är - förmodar man - modellerad efter det inre hos den vackra Louise Colet, en flicka från Lyon. L. Colet - den omåttligt sympatiska - var, innan hon träffade Flaubert Victor Cousins älskarinna, och rörde sig alltså i societeten. Cousin var professor i filosofi - kännare och översättare av Hegel - och den klart ledande gestalten i L'academie Française. Louise Colet blev mor till hans barn, en flicka. Colet hade litterära ambitioner, skrev poesi och prosa, utgav komprometterande brev som hon stal från sina väninnor, i jagandet efter pengar och uppmärksamhet o.s.v.. Hon utgav 1857 den indiskreta romanen Lui, ("Han") "sanningen" om förhållandet mellan författarna George Sand och Alfred de Musset. Förhållandet mellan Louise Colet och Flaubert var mycket passionerat och varade i två långa perioder om flera år vardera. Flaubert var förmodligen förbluffad över henne, i alla avseenden, och trots sitt slutliga avvisande av hennes fysiska person, tycks hon satt djupa spår. Inte minst viljestyrkan och företagsamheten hos henne kunde väl svårligen

glömmas bort. Colet - med sitt barn, som hon ömmade så hett för och satte högst av allt i livet - önskade ett giftermål, men Flaubert var mer som i ett äktenskapligt förhållande till just sitt skrivande. De hade utväxlat hundratals brev mellan Rouen och Paris, om deras ömsesidiga kärlek, och om litteraturen. Flera av Flauberts bevingade ord, om liv och dikt, är hämtade ur breven till henne. I det sista brevet till Louise skriver Flaubert helt enkelt:

"När jag ämnar gifta mig? Aldrig hoppas jag. En man som inte har fem tusen om året och som gifter sig anser jag för en usling, en skurk som borde ha prygel."

Stilen i detta brev återfinns i många andra av hans brev, som ofta fullständigt kokar av ... uppsluppen vrede. Om han visste, eller trodde, att hon skulle överleva sådana brev, så vittnar bara det om ett förhållande där uppriktigheten i grälet tycks varit ett sammanhållande band. Till det nyss refererade brevet, alltså. De två kvinnorna, Elisa S. och Louise C., går igen i de många kvinnoportätten i romanerna. Det verkar som om oscillerandet mellan bilderna av dem bidrar till en egenartad resignation inför livet och kärleken. Ty något av orörlighet - statiskhet - och tristess bildar total-intrycket för mig i Flauberts värld. Man kan då också komma att tänka på det statiska i Kafkas tre romaner. Man kan undra om det är en slump, att karaktären i dessa påminner om det depressivt statiska i L'Éducation sentimentale, där inte ens våldsamma stridscener kan få läsaren att känna att något riktigt verkligt utspelar sig. Flauberts bok är - förresten - troligen oöversättbar. Den svenska översättningen lämnar den svenske läsaren oberörd. Att detta helt beror på frånvaron av språkmusiken, är min övertygelse. Kafka njöt bl.a. just av rytmen denna bok. Flaubert betraktas i den klassiska litteraturhistorien som både naturalist och romantiker och förblir i detta paradoxal. Och intressant. (Inte bara i

samband med Kafka, men än i dag genuint intressant och levande för var och en.). Flaubert är också en experimentator, och en port mot en ny tid.

"Det som tycks mig vackert, som jag skulle vilja skriva det vore en bok om ingenting alls, en bok utan minsta anknytning till yttervärlden, och som enbart sammanhölls genom kraften i den stil, som den hade,/.../ en bok som nästan inte skulle ha något ämne alls."

Det kan här vara rätt plats att nämna J.P. Sartres långvariga sysslande med Flauberts liv o. författarskap. En passion. I det gigantiska verket *L'Idiot de la Famille*, I-III (1971-72), - detta projekt: trots att det är ofärdigt (en volym IV var planerad för att täcka Flauberts senare år ...), omfattar 2800 tättryckta sidor, och är ett av Sartre kallat: projekt i existentiell psykoanalys, i en "genre" vars försöksverksamhet hade sysselsatt Sartre sedan 1959, ställer Sartre ett antal frågor.

Sartres fråga No.1 var: "Vad kan man veta om en människa?" Och No 2: "Varför skrev Gustave Flaubert *Madame Bovary* ?", och så inleder nu Sartre sökandet efter Flauberts inre, bl.a. genom ett intensivt spekulerande över hur GFs barndom gestaltade sig, i Flauberts inre. Gustaves förhållande till modern, Caroline, och fadern, och föräldrarnas interna/inre historia, läggs här fram, mycket i termer från filosofin i *L'Être et le Néant*. Och den mest citerade meningen ur detta gigantiska verk om GF är utsagan, reservationen: "Rien ne prouve qu'il en fut ainsi.", d.v.s. ung.: Jag erkänner: detta är en fabel; "Ingenting bevisar (säger) att det (i verkligheten) förhöll sig så här."

Ändå läggs resolut fram påståenden om den unge Flauberts läs- och skrivsvårigheter, hans neurotiska problem, nejet till världen, och ingående förklaringar till dessa fenomen, som om dessa förklaringar verkligen hade en solid underbyggnad. Sartre söker helt förklara den

vuxne ur barnet. Gustave Flaubert hade icke fått sin moders kärlek. Han var – så sågs det – önskad. Den äldre brodern var önskad, liksom den yngre systemen, men inte han. Därför – utifrån detta påstådda faktum – talade han inte, utan satt där han satt, tyst, och sög på tummen! Och därför vände fadern, Achille-Cléopas, – ett sådant härligt namn! – sitt intresse från honom. Samtidigt vidhåller ju Sartre sin "existentialistiska" uppfattning, att varje människa är fullkomligt fri att skapa sig själv, genom sina egna handlingar: Flaubert blir klassad, trots uppväxtförhållanden av denna art, som ett sitt eget misslyckande, liksom Charles Baudelaire blir, i Sartres bok om denne. Baudelaire förklaras där fermt vara en människa som lever i konstant "ond tro". Det mest intressanta i S.s stora manus om G. Flaubert, som i texthänseende är centrerat just kring Madame Bovary, förefaller mig vara Sartres spekulationer kring denna romans framgång, och bl.a. frågan: vad var det för människor, som drogs till just denna bok; var det för att den kom under sedlighetsåtal som den fick sin framgång? Vilka var de unga, som blev "Intets Vapendragare" och varför då? Ty här låter Sartre de yttre historiska händelserna, klimatet i Europa efter 1830 och 1848 års revolter med åtföljande samhällsförändringar, spela roll:

"Hur kommer det sig att en enskild persons galenskap kom att bli kollektiv galenskap, eller ännu värre, det estetiska rättesnöret för dennes epok?"; "/.../ ...vi kan säga att Gustaves sjukdom tillät honom att representativt objektifiera den objektiva Anden, som om denna sjukdom var en partikularitet av vad man faktiskt kan kalla den objektiva Andens neuros."

Sartre alluderar till Hegels språkbruk, som han kände väl till efter studier av dennes filosofi på plats i Tyskland, – dock avser Sartre med "den objektiva Anden" vanligen faktiskt marxismen.

Pierre Bourdieu konstaterar i sin redan halvt bortglömda moderna klassiker, Konstens Regler, att man bör bejaka dessa försök att behandla skönlitteratur nära nog vetenskapligt, som många försökt med, för att, med M.-A. Girard de Saint-Amants ord, "kunna skåla med de döda". Bourdieu ägnar i sin nämnda bok Flauberts Hjärtats Fostran, "detta tusen gånger kommenterade och utan tvekan aldrig riktigt lästa verk", och dess författare ett långt kapitel, ett mycket intressant sådant. Jämför likaså Charles Baudelaïres fina lilla essä om Madame Bovary från 1857, just samma år som den juridiska domen – den anklagades för osedlighet... – över boken kom!

Hela sitt liv är Gustave Flaubert fylld av förakt: "Jorden är Satans kungarike." Han är en av de "stora föraktarna" – de är vanliga, dessa misantropen – inom den litterära sfären. Han är en föraktare av den borgerliga moralen, inte minst beaktande den katolska kyrkans grepp om individerna, och livsstilen, men han förblev dock borgare, halvt invalidiserad av sin neuros, i hela sitt liv. Flaubert knyter ihop den klassiska eran, filosofin och katolicismen med en ... uppbrottsanda. Han föraktade icke en teaterman som klassicisten Boileau, som enligt Flaubert väl visste vad han gjorde, och GF studerade bl.a. sin faders 23 band Voltaire och mängder av historia. Han gjorde resor till Grekland och Nordafrika. Utifrån allt detta och sin barndoms upplevelser, sina upplevelser av samhället som helhet, och utifrån sin självupplevda skröplighet och i sin medvetna viljestyrka, gjorde han sina val som författare..

Ty Flaubert var målmedveten, liksom sin far, och realistisk, – men liksom denne, som avstod från en större karriär i Paris än den i lilla Rouen – aldrig nånsin kapabel till att alls i den minsta mån kompromissa. I den exakta beskrivningen och framför allt: l'impassibilité, – oberördheten –, som blev hans kännemärke (Flaubert i tabloidens karikatyr som dissektor av själar.....), knöt han an till naturalisterna, till en Émile Zola – också han

en arbetsnarkoman..., Zola, som av Joris Karl Huysmans karaktäriserades så:

"Hans hjältar saknade själ /.../"; " Men Zola var Zola, det vill säga en tämligen massiv konstnär, begåvad med mäktiga lungor och väldiga knytnävar."

I begreppet "dissektor" kan man också ana en skugga av fadern, som ju var läkare, vars profession Gustave var ganska insatt i. Faderns specialitet, vid sidan av praktiken i kirurgi – var just anatomi. I en fanatisk l'art pour l'art-inställning – helt Gautiersk – en inställning, som tidigare varit förbunden antingen med mystik eller lätt-sinne, införde Flaubert, som grundstomme för sin stil, det exakta uttrycket och den exakta beskrivningens ideal och sammansmälte detta med ironin till ett helt. Varje mening, varje stavelse, avlyssnades noga, med en musikers känslighet av Flaubert själv, innan han släppte iväg den till offentligheten. F. sökte "frasen". " Stilen, det är livet! Det är tankens eget blod!" menade Flaubert:

"Jag våndas och pinas; min roman har svårt att komma igång. Vilken tung åra kan inte pennan vara. Jag blir till den grad förtvivlad, att jag måste skratta på min egen bekostnad."; Du talar om dina misräkningar; då skulle du se mina! Ibland fattar jag inte att inte mina armar inte faller ned efter kroppen av trötthet, att det inte börjar koka i huvudet på mig. Jag lever ett bittert liv, berövat all yttre glädje, och det enda som håller mig uppe är ett slags ihållande raseri, under vilket jag visserligen ibland gråter av vanmakt men vilket ändå är beständigt. Jag älskar mitt arbete, ursinnigt och perverst, liksom en asket älskar den tagelskjorta som sargar hans bröst. Ibland när jag inte märker att jag är tom invärtes, när jag inte kan ge uttryck åt vad Jag vill ha sagt, efter att ha klottrat långa sidor fulla – när jag då upptäcker att jag inte har lyckats åstadkomma en

enda fras, då vräker jag mig på divanen och blir lig-gande där, slött nedsjunken i ett trask av leda."

G. Flaubert levde fortsatt nästan hela sitt liv – interfoli-erat med perioder i Paris – i trakten av Rouen med sin mor, – fadern hade dött 1844, då Gustave omedelbart slutade att låtsas studera juridik –, på familjegodset Croisset, men förde en rik brevväxling med ett avsevärt antal av tidens litterära celebriteter, inklusive älskarin-nan Louise Colet. I breven är Flaubert naturlig och spontan, rentav burdus och vulgär, medan han i sina romaner och noveller är en ytterligt noggrann och sov-rande, en både målande och stram stilist. Flaubert: "valet av ett adjektiv kan komma mig att svettas blod!". De verk han skrev är relativt få. Det är förutom *L'Éducation sentimentale* och *Madame Bovary*, romanen *Salammbô* (1862), en historisk berättelse om det antika Cartago. Han reste – med systern Caroline – till Tunis för att studera miljön på plats. Berömt är hans ytt-rande, som en gång stort glädde André Breton, en den nya tidens författare – och även andra mer experimen-tella:

"Jag försökte" skriver Flaubert., "med denna roman förmedla intrycket av gult."

F.s bok *La tentation de Sainte Antoine* (1874); sv. övers. Hjärtats begärelse är en moral/religions-filosofisk spe-kulation klädd i surrealistisk dräkt, långt före sin tid, och den är, liksom *Salammbô*, historisk men mer fantasifull, i alla avseenden. Denna fick av samtiden både ris och ros, och granskades och debatterades med intensitet av både historiker och litteraturkritiker. Flaubert skrev likaså några mästerverkliga noveller, av vilka Ett enkelt hjärta kanske är mest berömd. En föräning om F.s storhet kunde kanske den tidens läsare ana redan 1842, då denne vid 21 års ålder skrev den lilla novellen *Novem-ber*. I ett svep. Så som Kafka så småningom kom att älska att skriva Allt som allt blev det ett tiotal verk.

Inte mer. Flaubert dog 1880, då han arbetade på ett satiriskt verk över den mänskliga dumheten, Bouvard et Pécuchet, som var ämnat såsom ett slags litterärt testamente. Flaubert var i mångt och mycket som ett det lilla formatets mästare, en författare som tyglade en spontanitet, som fanns i hans temperament, som t.ex. i prosaverket November. Mot slutet av sitt liv skrev han tre utmärkta noveller - mycket uppskattade: Ett enkelt hjärta, Legenden om Julianus den Gästfrie, och Herodias, - ett mästestycke - några tycks skrivna just mer spontant än de tidigare texterna.

Med denna ypperliga berättelse to Fl. ett steg i "världsironisk" riktning tog Flaubert sent i livet med sin Herodias, i Trois contes, som är en rappt skriven historia, full av korrekta och inkorrekta fakta från tiden för Jesu levnad, och där - i beskrivningen av hur Johannes döparens huvud kom på fat - ser världen ur ett raljerande fågelperspektiv, suveränt åstadkommet genom ett lekande med den "religiösa känslan", den inneboende fruktan, som den "ende guden" framkallade hos den kristne läsaren av Flauberts samtid. Hans lek med olika sfärer: 1.) maktens 2.) sexualdriftens 4.) matfrosseriet och 4.) det surrealistiska metaplanet här likt vissa delar av St. Antonius..., där historiska fakta är mer oförblommerat felaktiga, är än idag rysansvärt bra. Spontaniteten i denna berättelse kommer ibland helt nära den, som finns i hans brev, där otåligheten och vreden och det "sanslösa" får blomma helt fritt vid sidan av samhällskritiken.

När Flauberts brev publicerades 1884, blev de flitigt lästa och beundrade. De ger förmodligen en ganska bra bild Flaubert, av förhållandet till Colet samt av hans besatthet av litteraturen, och även en god bild av den tidens intellektuella.

Det förekommer en förhållning vid orden, ett nära nog abnormt fasthängande vid ord, och produktion av ord, hos både Flaubert och Kafka. Ch. Bernheimer har i en

uppsats, Psychopoetik. Flaubert und Kafkas Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande, behandlat fenomenet, dess eventuella genes och den parallellitet vi kan upptäcka eller tro oss upptäcka här. Bernheimer koncentrerar sig, liksom Sartre gjorde, i sin *L'Idiot de la famille* beträffande Flaubert, på familjesituationen, och fadershatet. Samtidigt hävdar CB, att båda författarna, genom att de av sina mödrar blev kyligt behandlade, tog till sig språket, icke som ett kommunikations-medel, (!) eller ett medel att uttrycka känslor, utan som ett maktmedel, kanske det förnämsta hos var och en av dem. Tog de sig an den "symboliska ordningen" l'ordre symbolique som en "imaginär" företeelse, om man talar i lacanska termer? Detta innebär i så fall en dyster regradiering. De hade alltså, enligt CB, kort och gott förvärvat en snedvriden språkuppfattning. Och därmed givetvis att handipappet psyke. Önskan att skriva rent, som "la poésie pure", att skriva en bok som inte handlar om någonting, - jfr. ovan - den finns tidigt hos Flaubert. En sådan önskan hos Fl., eller t.ex. Kafka, skulle då - i enl. med CB:s teori - kunna grundas i en språkpsyko-patologi.

Här skulle jag nu vilja be min läsare att slå upp *Madama Bovary*, och där njuta av kärleksscenen mellan Emma och Roudolphe.

Det är nu svårt att inte uppfatta någon ironi i *Madame Bovary*, eftersom berättaren är så tydligt ironiskt i förhållande till Emma. Det är dock inte den, den "auktoral" ironin, men snarare andra nivåer som är mer intressanta, mer raffinerade hos Flaubert. Även H. Weinberg intresserar sig för problemet med olika känslighet hos olika läsare i uppfattandet av ironi, liksom V. Brombert: "Ironin i romanens struktur pekar på författarens ständiga "inblandning" och bildar så att säga en inbyggd kommentar." Vad som är "flaubertskt" är subjektivt och avhängigt vilken slags läsare man är. Här kan man inte egentligen tala om typer av läsare, även om den vane och "estetiskt känslige" naturligtvis förut-

sätts läsa med uppfattandet av nivåer och skillnader, medan nu den ovane och/eller mer "oestetiske" läsaren kanske läser "platt". Ironi t.ex. är ju ingenting som man kan påvisa. Så är fallet, eftersom ironi inte är något, som uttrycks i termer. Man kan aldrig säga att någon uttrycker sig "i ironiska termer" eftersom ironi är ett förhållande, ett förhållande mellan nivåer och det inte finns en enda ironisk term att uppbringa i hela världen – och inte ens på Mars. För de läsare, som av någon anledning inte uppfattar blinkningen, kan inte ett uppfattande av en ironi komma till stånd. Då blir det oförklarligt för denna, om jag, t.ex., talar om Flauberts *Madame Bovary* som "ett ironiskt mästerverk", när denne andre läsare kanske ser romanen *Madame Bovary* som en historia av realistiskt slag, en redogörelse, eller som en tragedi ..., en bok om en kvinna som går under i självbedrägeri och i hopplöst sökande efter kärleken i artonhundratalets Frankrike. Även "det tragiska" fordrar – vilket kanske är bortglömt – i och för sig en känslighet för nivåer: om man inte uppfattar "ödets vingslag", så uppfattar man inte heller – rent definitionsmässigt – det tragiska. Man bestämmer ju heller inte det "pate-tiska" utan att ställa olika nivåer i förhållande.

Det skulle då – beträffande just något sådant som ironin, som är en exklusiv "fint" - Fr.: "feigne" - enl. den skarpsinnige Vladimir Jankélévitch, d.v.s. "lurendrejeri" - vara hopp-löst för en skribent, en skribent om litteratur, att egentligen alls karaktärisera Flaubert på något vettigt sätt avseende på de stilkvalitéer, som bygger på nivåer och förhållanden - relationer mellan nivåer - t.ex. skapade med ett modernt emotikon. Här drabbas inte då bara den eventuella ironien i en text, men även hela det fält - den genre - som vi brukar kalla symbolismen, eftersom även denna är ett spel mellan nivåer. En symbolism - i litterär mening - är ett spel mellan betydelser hos symbolen, där den konventionella (i viss teori inom psykoanalysen: transcendentala) meningen hos symbolen ersätts eller utökas med ett mer raffinerat

spel mellan två, eller fler, nivåer. Inte heller symbolismen är alltså ett stildrag, som man kan "peka på" med någon grad av objektivitet. Det finns även här en "platt läsning" som utesluter symbolism, och den läsningen går inte att vifta bort såsom grundlös eller "dålig". Vissa texter spelar på sin markanta plattthet. Men inte ens det kan man ju med s.a.s. "vetenskaplig" ackuratess påstå, då "markant plattthet" måste stå i förhållande till raffinerade, vågartade, förhållanden, som inte är objektivt påvisbara. Och hur visa detta "plattthetsspel"? Detta är en del av litteraturvetenskapens eller litteraturkritikens dilemma. Alla måste här vara medvetna om, att man rör sig på ett "tillnärmande", ett hypotetiskt, plan, ett gungfly av receptioner en mark, tätt minerad med olika innebörder. Man har att ta ställning till detta som skribent. Så kan man då fråga sig, om man alls kan förklara t.ex. det flaubertska i F.s stil. Kan man alls beskriva och förklara en stil? Vi måste, eller: det är önskvärt att alltså på något sätt söka hjälpligt handskas med subjektiviteten, - i dess samband med intersubjektiviteten - och det gör vi ofta i receptionen av konst just med begreppet "stil". Vad nu gäller uppfattningen av stil, och konstruktionen av stilbegrepp, inklusive stilbegreppet romantisk, så rör det sig om en helt begriplig investering, en projektion: liksom Horkheimer/ Adorno skriver:

"För att spegla tinget sådant det är, måste subjektet ge tinget mer tillbaka än det har mottagit av det."

Men i brist på andra medel att handskas med klyftan mellan subjektivitet och intersubjektivitet tycker vi oss, eller har hittills tyckt oss, åtminstone kunna enas om vissa stilbegrepp, som brobegrepp, som mediereande begrepp, för att utifrån dem kunna resonera om vissa andra skillnader i litterära verk. Vi befinner oss, när vi är i kontakt med ett litterärt verk - eller vilket konstverk som helst - i en situation nära den hermeneutiska cirkeln. Så formuleras stilbegreppet därför alltså, som

en del i en ordnande funktion, i ett samspel mellan betraktare, objekt och andra betraktare. Många har genom tiderna upplevt det såsom en estetikens förbannelse, det att syssla med stilbegrepp, och kanske just -ismer. Somliga människor hatar -ismer, vill inte höra talas om dem, och ännu mindre själva, om de är konstnärer, placeras in i dem. Stilbegreppet rör sig dock fritt levande i inter-subjektivitetens sfär, och är åter alltså ett kommunikativt verktyg, ett sociokulturellt dynamiskt bindebegrepp. Sedan kan vi övergå till "litterära grepp". Inom vissa stilar används litterära grepp, och dessa grepp används olika inom olika stilar.

Berättarperspektivlära är en s.k. död-hand-lära. Den lägger sordin på varje seminarium och dödar effektivt allehanda intresse för litteratur.

Flaubert är ett klassiskt, exempel på "style indirect libre", vilket egentligen inte är en litterär stil, men ett grepp, ett berättargrepp inom tredjepersons-perspektivet. Men går det nu inte att ifrågasätta begreppet "style indirect libre", konstruktivt ifrågasätta det resonemang vi, och andra, fört greppet i romanen *Madame Bovary*? Vi kunde mena att "style indirect libre" är en chimär, att ett återberättande av vad en hjälte tänker inte innebär en enda indirekthet, inte något oblikt, något snett, men istället ett införande av en tredje röst. Denna idé framkom, enl. H. Weinberg, i en diskussion om Claude Perruchots artikel, utan att dess funktion, "tredje röstens funktion" inom SIL kunnat klargöras. Om det nu är en tredje röst, inte berättaren, som påstår något, då är det ingen SIL, och man kunde säga till dem, som påstår, att SIL och ironi är oförenliga, att de kan ha rätt, ty det kan vara så att vi hypotetiskt i *Madame Bovary* inte har SIL, men något mer komplicerat, nämligen en berättarform med en tredje röst och t.o.m. en tredje plus en fjärde.

Denna tredje röst skulle då inte vara berättarens, men någon eller något, som s.a.s. ser över, talar över, berätta-

rens axel. Vi läser då inte bivokalt. Vi har inte två röster.

En "platt" läsning är alltså "empiriskt" sett ingen rak läsning, men blir i fall som Madame Bovary en krokig läsning, för att inte säga: en kaotisk sådan. Att läsa meningen:

"Elle aurait voulu que ce nom de Bovary, qui et le sien, fût illustre, le voir étalé chez les libraires, répété dans les journaux, connu par toute la France." (dvs.: / " Hon hade velat att detta namn, Bovary, som var hennes, blev berömt, hade velat ha det synligt i biblioteken, utropat i tidningarna, känt av hela Frankrike."/)

... som en neutral upplysning, - i dess sammanhang - det är ju knappt möjligt. Så inser man lätt, att man har att göra med fler stämmor än en. Hur många man räknar in, det är dock en exklusiv fråga. Weinberg för dock vidare sitt resonemang, där idén om redundansen och möjligheten av en tredje röst förs vidare till, inom litteraturteorin, en idé om en "osäkerhet". Debatten om "osäkerhet" i denna bemärkelse, i narratologin, tycks också efter J. Cullers fortsätta. Observera att det här avses enbart - exklusivt - osäkerhet beträffande just frågan: Vem är det som talar?

Vi kan här nämna att Bachtin, i sitt gedigna verk om dialogiskheten hos Dostojevskij, också han tar upp ett berättarsätt som liknar SIL, ett, som han säger, unikt polyfont sätt att arbeta, som enligt B. förekommer hos D.. Här finns ingen "tredje röst" - en berättare - enligt Bachtin. Beteckningen "polyfon" särskiljer Bachtin ifrån denna terms musikaliska betydelse, i t.ex. femstämmig fuga och menar att den är högst bildlik. Bachtin vill exklusivt hänskjuta den dialogiskhet och den flerstämmighet i talet han beskriver till Dostojevskijs texter, och det är onekligen förbryllande. Ingenting talar för att man inte skulle kunna uppfatta en dialogiskhet av

Bachtinsk typ i flera andra texter av många andra författare. Det är – enligt min mening – alltså en rent subjektiv o. godtycklig bedömning från Bachtins sida, född ur överspänd, förblindad beundran. Givet för mången van läsare är, att D. har utvecklat "den pratiga" traditionen från Gogol på ett ytterst raffinerat sätt, men det finns dock inga exakta medel att kvalitativt särskilja D.s geniala prosa från andras. Maurice Blanchot har också anmärkt, att Flaubert var så mån om intresselösheten – det gamla kantska estetiska idealet – hos berättaren, att man märker den just därför att kampen för att behålla just denna är så tydlig. Det ligger vidare en dubbelhet i själva intresselösheten: den väcker nämligen i sig ett intresse, menar Blanchot: intresselöshetens intresse.

Om Gustave Flaubert och dennes ironi finns otroligt mycket skrivet, världen över. Nämnas kan här – som speciellt intressant i sammanhanget Kafka – den diskussion som finns, om förhållandet mellan Flauberts ovan nämnda "style indirect libre" (SIL) å ena sidan, och hans ironi å den andra. Man har från visa håll påpekat att stilmedlet style indirect libre, fritt indirekt tal, skulle utesluta förekomsten av ironi. Med "förekomst" får man här åter se till det komplexa att ironi ju uppkommer som ett spänningsförhållande mellan två storheter, att ironi är ett skäligen luftigt förhållande, och att det s.a.s. inte går att "peka ut". Dock har H. H. Weinberg i en uppsats pekat på, att SIL och ironi går att förena, och detta genom att författaren lägger sig i och förstör SIL (t.ex. Emmas reflexioner i Madame Bovary), så att man här har tre nivåer att roa sig med. Flaubert tillåter sig att ... driva med Emmas bittra ironi och ironiserar således över hennes ironi, och så är alltså SIL och ironien väl kompatibla system.

Ironin utgör ibland – även om den är blott relation – en slags kommentar, ibland en parallell – eller motvärld, en

samtidighets-sfär, i scenen mellan Emma och Rudolphe, då Rudolphe förklarar sin kärlek, samtidigt som marknaden bullrande pågår.

Samtidigheten – och kontrasteriet – kan alltså illustreras med den redan nämnda fabulösa scen, där Emma åker i vagn genom gatorna med sin älskare, Léon, – denna scen, som t.ex. gjorde Franz Kafka helt hänförd. Jfr. Kafka, i ett av sina brev till Felice.:

"Du milde Gud, Käraste, läs bara! ' Elle avoua qu'elle désirait faire un tour à son bras, dans les rues.'"
(d.v.s.:/ " Hon erkände för sig själv att hon önskade ge sig i hans famn, farande genom gatorna."/)."

"En sådan mening! En sådan bild! ", utropar Kafka i brevet. Nu kan detta, från Kafkas sida, även haft till syfte att i någon mån tillfredsställa Felice Bauers längtan efter en riktig man.

I Madame Bovary spelar Flaubert ut kontrasterna, då Emma och Léon är på besök i Paris, på besök i Nôtre Dame, – Emmas första, och enda. Hon återkommer sedan aldrig till Paris – ett besök som tråkar ut de unga älskade till bristningsgränsen. Detta kyrkobesök, som också, via en liten skinntorr, skrikig guide med broschyrer, är ett abstrakt besök i dömens vidlyftiga historia, slutar bjärt med Léons snabba beslut att via en gatpojke kalla på en förspänd vagn. Paret åker sedan genom Paris – Emmas så hett efterlängtade Paris, den "sanna" överklassens och skönhetsens, och lyckans boning – gator i flygande fläng. Kusken har t.o.m. för att kunna ha full kontroll klämt fast hatten mellan benen. Så far man med fördragna gardiner, och i vagnen kul-minerar deras kärlek. Denna samtidighet, – man älskar och åker – eller älskar och åker, älskar och åker – eller rättare sagt, den fascination som Kafka och troligen fler känner över denna samtidighet, i å ena sidan den vilda färden i en med hästar förspänd täckt vagn, och å den andra det

övertydligt accentuerat (pornografiskt) antyd-da samlaget i vagnen

"/.../en hyrvagn med fördragna gardiner, som oupp-hörligen visade sig, än här, än där, igen murad som en grav och guppande som ett skepp i sjögång" – ackompanjerat av Léons skrik åt kusken att fortsätta : "" Men så kör på då ! ""-

...är extraordinär. Varför då, då? Varför då? Vad är det med dessa dubbelexponeringar, och vad är de dubbel-exponeringar av, om de är dubbla, vad betyder de, och vilken slags problematik utgör de nu den perfekta lösningen på? Vad härrör de ifrån? Vad förebådar de? De tycks vara ironi, och om så är fallet: vad slags ironi? Räcker allt som det är? Är det bra som dubbelt?

Varför inte bara säga, att samlaget liknas vid en vild ritt med hästar? Ty det är knappast så att vagnsfärden liknas vid ett samlag. Alltihop är ganska enkelt. Kan det då vara PLATSEN som gör det hela "desto värre"? Att platsen är mitt i tragiken? Är det inte, som om jag själv här vill säga: "Om man inte får svindel, så är det väl ingen mening med det?" En fantastisk svindel.

Det kan ju synas, som att det här förekommer kontrasterande element, och köpsläendet på grismarknaden, i kärleksscenen jag bad er läsa, står såsom upplysande det samtal som förs mellan Emma och Rudolphe. Den ironiska spänningen här ersätter helt enkelt det sammanfattande ordet: "köttmarknad". Den "samlagsfärd" som beskrivs i det senare exemplet, innebär också en dubbelhet/ironi. Samlaget synes här skäligen rätt och våldsam, och man kan alltså se här en aning om perversionen – den ömsesidiga transcendensen av lusten och begäret – som det fullkomliga i förhållandet till. Lust/begär. Jämför Ottave Mirbeau, M. de Sade med flera andra. Här fullföljs en tradition, om än kanske inte från romaren Petronius, men väl från den voluptuöse Rabelais med jätten Gargantua, en tradition, som går

fram genom den inlåste - inifrån och utifrån - de Sades verk, genom dadaisterna, och Kung Ubu's litterära fader, Alfred Jarry, Guillaume Appollinaire, Baudelaire och fram till Bataille och Genet. Här finns en mer eller mindre explicit revolutionär och/eller anarkistisk trend. Det "tarvliga" - "låga", som ju samtidigt är nära "det naturliga", hade en säregen - anarkistisk - lockelse för Flaubert, - han "vältrade sig" gärna i det. Att sexualiteten kommer upp till ytan, där den förut alltid legat djupt under, är ett fenomen, en synlighet, i modernismens, och avspeglar också jämlik-hetssträvanden som möjliggörs i moderniteten, vilken alltså inte är ekvivalent med modernismen - och den frigörelse från religionen som följer i den industriella revolutionens och den politiska revolutionens kölvatten.

Alltnog, så är detta "ironiska" grepp - som finns i referatet ovan -, som Flaubert här visar upp i "burlesk ironi", likaså en förebådan av och troligen även inspiratör till surrealismens teori, Bretons manifest m.m., och kan ses som ett förstadium - om man vill - till Kafkas strukturerings av romaner.

Att Flaubert var surrealismens mest tydliga föregångare märks dock bäst i hans *La tentation de Saint Antoine*, - intressant i sitt groteskt poetiska bildspråk, sin historiesyn - en flytande sådan - och sina filosofiskt/religiösa resonemang! Man tänker här också på konflikten mellan lusten och begäret: begäret är begär efter att besitta - inneha - för en lång tidsrymd, att äga, medan lusten - fr. *la jouissance* = njutandet - obevekligt förhåller sig i ett "ständigt försvinnande Nu", ett Nu som har den sorgesamma egenskapen att inte alls återkomma med beständighet; njutningen i ett vara, Fr. *être*, försvinner ständigt. Begäret är utåtriktat mot ett Objekt, som tillhör samhället, medan lusten är inåtvänd, in mot en själv, i njutningen nödvändigt, som det tycks oss, förglömmande det begärda Objektet. Illusionen understödd av begäret driver oss. I ett lopp utan annat mål än

nästa. Begäret tycks driva oss att ständigt skapa nya illusioner. Om inget faktiskt - faktiskt = som "är", som finns i världen, samhället - är till för oss, så skapar vi det. Illusionerna är här sammantvinnade med betydelser. Ty i det vi är mästare att finna på illusioner, så är betydelserna i alla våra språk mästare i att växla innebörd. Detta senare går in under hermeneutikens spiral; de förra liknas, av P.O. Olofsson, i dennes vid en "dans". Illusionernas dans. Kan det vara detta det handlar om? Alltså en variant av den klassiska konflikten mellan att "ha" och att "vara" - avoir-êre. Jämför t.ex. E. Fromm Haben oder Sein, som utmynner i visionen om Der Stadt des Seins, Varats stad.

"Illusionernas dans" är ett bra uttryck. Det är bra också. Eftersom illusioner varken har armar eller ben.

Är den typ av "samtidighet", som Flaubert ganska ofta exponerar, och "leker med", ett sätt att komma åt denna slags konfliktkänsla, att

- 1.- beskriva den, och
- 2.- lösa upp den?

Är denna samtidighet, detta slag av sam-tidighet, den kontrasterande samtidigheten, en form av surrealism, ... en form av humor, poesi ... - man tänker här gärna på Rimbauds vittfamnande poesi, och den linje poesi, som utgår ifrån honom. Denna poesiform är till sin struktur sådan, att den är framåtriktad i sin rörelse, dels på ett sömngångaraktigt sätt, dels i ett vaket väntande på den sista strofens blomning, reliefskapande, eller ett medel till transcendens, förlösning och katharsis? Eller alltihop, - samtidigt? Svar här kan förmodligen endast bli ... subjektiva. Och jag är inte alls säker på, att jag ställt frågorna rätt. Men, att vi har att göra med en slags dubbelhet i samtidighet, det kan nog ändå många vara överens om. Hos Flaubert är samtidigheten i det refererade avsnittet med de två älskade en burlesk.

Som Nils-Olof Franzén framhållit, i en jämförelse mellan Flaubert och Dickens:

"/.../ så kan man slå upp Flaubert, söka efter bredden i romanen om la Bovary. Den finns, men det är inte den spontant framväxta bredden, det är inte Dickens 'eller A. Dumas' bredd, som har kommit till därför att dess gränser ligger så långt borta och dessutom är tänjbara gränser; det är en strikt avmätt bredd, det är ett fält där varje tumsbredd mark är mödosamt upplöjd och besådd. Där den ene går över fältet och sår och plöjer i generös vitalitet, där går den andre med sträv ängslan i blicken, fylld av oro och vända för hur det skall gå med sådd och skörd. "

Bredden i miljöbeskrivningen i Madame Bovary och den realistiska detaljrikedomen, är lika rik som i t.ex. Balzacs Papa Goriot eller i Strindbergs Hemsöborna eller Röda rummet, eller i Melvilles Moby Dick - men skillnaden är ju den, att man s.a.s. inte "blir kåt på verkligheten" hos Flaubert. Det är ju med en verklig lust man läser om verklighetens Paris, Stockholm och Kymmendö och Nantucket hos Balzac respektive Strindberg och Melville. Kanske den detaljrike Zola dock är annorlunda? :"/.../ Zola, som resonerar bättre än han beskriver." (Henry James.). En del menar att Zola drunknade i detaljen, d.v.s.: i den naturalistiska metoden, men att han - av misstag -, i psykokonstitutionell vrede, övergav sin metod, och då ändå lyckades måla ett impressionistiskt korrekt porträtt av sin samtid. Zola blev ju en av tidens hjältar i och med sitt modiga ställningstagande med J'accuse i Dreyfusprocessen.

Bland de författare som fäste sig vid Flaubert, - och hur kunde man undgå det, - var också den unge Guy de Maupassant, som framhöll arbetet med texten som väsentlig, t.ex. i förordet till Jean et Pierre. Den olycklige Maupassant var mot slutet av Flauberts liv dennes handsekreterare, hjälpreda, som samlade material till

boken *Bouvard et Pécuchet*, och till *Dumhetskatalogen*, *Dictionnaire des idées recues*, *Le Sottiser*.

"Strindberg såg bilder överallt."

(Johan Asplund)

"Jag har förstört mitt liv, genom att vara för känslig."

(A. Rimbaud.)

Jag är människa, och har inget utöver detta, inga utom-mänskliga kontakter. Men skall alltså - säger vi, låtsas vi - skriva en roman. Det som är undret och det fantastiska och det övermåttan intressanta, det är inte JAG. Jag som skriver här. Eller för den delen någon annan som sitter och skriver någon annan stans. Men det är givetvis just ... Människan. Nu är alltså författaren en människa som befinner sig mitt i varat, och alltså PÅ SAMMA SÄTT som andra, men adderar till detta ett arbete som på ett liknande sätt är djupt intresserat av själva intresset. Här ligger en dubbelhet. Eller duplicitet. En reduplikation. En slags komparation av Varat.

För att vara i stånd att skriva en roman, en roman som är något ytterligare, behövs som rekvisit en speciell slags empati, samt en förmåga att rytmiskt och engagerande gestalta denna. Man kan säga att en romanförfattare i två avseenden behöver en slags förhöjd uppmärksamhet. Hen behöver å ena sidan uppleva verkligheten förhöjd, hen behöver å andra sidan jämväl formulera sig förhöjt. Kort sagt, utan en hypersensitivitet å la Rimbaud går det knappast. Nej. Man måste nästan förgås av spänning för att kunna skriva bra.

"Någonstans i fjärran hördes ett kanonskott."

(Dostojevskij, *Dubbelgångaren*, s.57.)

Men! Och. För att vara i stånd att skriva en roman behövs en speciell slags energi, och en slags jämnhet, en diskursiv stabilitet och en form av musikalitet. Man förstår detta som vi redan varit inne på att författare gärna velat skärpa sina sinnen genom bruket av stimulantia. Hyllkilometer har skrivits om detta. Än idag spre-tar små gröna stjälkar av opiumplanta upp i en liten trädgård i Stratford on Avon.

Jämnheten och sansen är omöjlig att underskatta. Man måste kunna TYGLA sin skräck och alla sina infall. Annars kommer man knappt längre än en halv sida.

Så är det fint att se med vilken lugn och jämn piktur de stora författarna skriver sida upp och sida ner om de mest livshotande överhängande maror som stå på lur och hotar att med ett raskt grepp om halsen kväva dem. Strindberg bestämde sig rent av vid ett bestämt tillfälle att skriva lugnt och läsbart. Lade om sin stil. Till upp-rätt.

Kafka har aldrig en darrning i pennan och över pannan när han beskriver Josef K.s mareritt eller hur forskningsresanden i I Straffkolonien åser hur officern startar tortyr-maskinen. Dostojevskij drar godartat ut på Herr Giljadjkins lidanden i Dubbelgångaren och så vidare, och så vidare. Utan ett gott diskursivt förstånd, osviklig logik och en stilla böljande musikalitet, så är vägen till par-nassen således helt stängd.

Men opium är inte vägen.

Men det skadar inte att till exempel lida av en mild form av ... här tvekar jag ... Ja, jag säger det: paranoia. Eller tbc. Jag tänker på hur R. L. Stevensson i en essä, Pans pipes lyckas övertyga läsaren om att det förmodli-gen inte, i hela universum, finns nån planet som har en så ful ljuskälla som vår, den fullständigt gräsliga solen! Sådant är elegant, och inger respekt. Samtidigt undrar man varifrån reflexionen kommer. Eller man kan tänka sig att en person, under stark svält, kan uppleva verk-ligheten på ett intensivt sätt. Och vi är många som har tänkt oss Knut Hamsuns Sult skriven under en sådan

svält. Men: hellre paranoia. Vi misstänker att nu samma Stevenssons underbara Dr. Jekyll och Mr. Hyde helt klart ett verk av en paranoiker. Och E. A. Poes *The pit and the pendulum*. Och Ottave Mirbeaus *Lidandets lustgård*. Och Cornell Woolrichs *Fright*. Att Kafka var autist, eller skrev sina verk under det han led av tbc, kan man också ha teorier kopplade till. Överhuvudtaget är det lockande att ägna sitt liv åt psykopatologi. Genom avvikelserna det gängse, genom avvägen förstår man vägen. Mycket av den allra bästa litteraturen härstammar ur en tyglad paranoia. Och vi talar här inte om någon sådan paranoia, som är tillfälligt utlöst av abstinens efter otillåtna stimulantia, eller som efterskalv av någon alltför gigantisk orgie. Begreppet paranoia kommer av Grek. Para - över, eller vid sidan av - nous - förnuft, och denoterar inom medicinen, psykiatrin, ett allvarligt tillstånd av misstänksamhet och av känsla av förföljdhet. Paranoia kan vara svår och mindre svår. I svåra fall är paranoian helt förlamande för personligheten, och utmärks av svåra vanföreställningar och hallucinationer; i mildare varianter är paranoian mer ett drag av misstänksamhet och övertolkning. Även denna mindre allvarliga variant kan vara svår nog att leva med.) Man kan inte nog uttrycka sin tacksamhet till en väl tyglad mild variant av paranoia. Utan den hade vi haft få, om ens något verk av Dostojevskij, kanske inget av Strindberg och kanske inte en rad av Kafka, Poe eller Woolrich. Här skulle vi alltså gå förlustiga av mängder av stora verk, om vi inte hade en psykisk åkomma, som dessa auktorer helt visst led mycket av, men som de kunde tygla och transformera och sen servera på ett nöjsamt sätt åt publiken. Och resultatet blev inte bara underhållning, eller hur? Det blev tvärtom till det som vi har ansett som det väsentliga här redan ovan, att någon har smugit in och stulit och sen återbördat vad de funnit in i läsarögat.

Men hur kan nu PARANOIAN hjälpa TJUVEN?

Paranoian letar ju efter hot. Man ser sig över axeln, man lyssnar extra noga. Ofta tänker man att det eller det ordet nog inte var förfluet, och kan inte det som nyss sades vara dubbeltydigt, och var inte den gest som syntes välvillig i själva verket ett tecken om att min bortgång är nära förestående? Eller var det ingen gest? Var det ingenting alls? Så mycket värre! Så typiskt henne! Att inte göra någonting alls! Så gör paranoian att känsligheten för gester och åtbörder, för ord och för symbolik stegras. Jag ser min omvärld, och särskilt de människor – och ibland djur – som förekommer i den från varje vinkel, och jag kan loda i andras själar och i min egen för att bekräfta eller dementera misstankar.

Man kan här i förbigående notera, att H.C. Andersen inte led av någon större paranoia, men hade en varaktig genomgående skräck som rörde förhållandet mellan sin egen sömn och omvärlden; Andersen fruktade att han skulle bli begravd levande! Denna egenhet irriterade Dickens, vid Andersens besök hos denne, så att Dickens bad Andersen att åka tillbaka till Danmark. Så hade alltså Andersen inte, som Dr. Johnson några bojor ligande under sängen, men hade alltid ett litet kuvert, förslutet, under huvudkudden. Om man nu slet upp kuvertet, – säg efter det man funnit Andersen död på ett hotellrum – så kunde man där läsa med stora bokstaver skrivet: Kontrollera att jag inte är skendöd! Detta är inte paranoia. Andersen litar på sin omgivning! Vad han fruktar är mer sig själv, att han skall sova så djupt, av någon anledning, att den oskuldsfulla omgivningen tar honom för en död. I en gränslös otur, också.

Som om hela tillvaron sammangaddat sig. Fast inte människorna direkt.

I Strindberg och Dostojevskijs fall, så var ju saker och ting annorlunda. De såg fiender och dubbelmeningar i varje hörn. Förmodligen låtsades de 100 gånger, att de var skendöda, för att lura ut hur andra hade tänkt ta livet av dem. Beträffande Edgar Allen Poe kan man säkert tiodubbla. Bulgakov syns ha varit hallucinatorisk på kommando. Franska diktare vacklade fram i rännstenen halvt medvetlös av absint. Ett halvt århundrade senare letade stockholmaren Paul Anderson knark i avskrädeshögar i Montmartre.

Bland de kvinnliga romanförfattarna från den "klassiska epoken" känner jag inte till att de skulle varit påverkade av några mer avgörande psykiska lidanden, annat än i vissa fall depression och jag förknippar inte depressioner med någon förhöjning av upplevelseförmågan. Jag tillhör dem som inte ser V. Woolf som galen.

"I became insane, with long intervals of horrible sanity."

(E. A. Poe)

Kafka hjälpte en gång en av sina många vänner, Ernst Weiss, att göra en bok lite bättre. Weiss förlät aldrig Kafka för detta. Weiss, som var jude liksom Kafka, var född år 1882, och var således ett år äldre än Kafka. Weiss kämpade en ojämn kamp mot förlagen. Hans manus blev gång på gång refuserade.

Man behöver bara slå upp Weiss' debutbok, Die Galeere (1913) och se på första sidan. Man finner där, om man vet om att Kafka varit DÄR, nästan självlysande, ett grepp, som gör hela historien levande, och spåret till Kafka klart. Det är alltid känsligt att hjälpa människor, speciellt med sådant som artistisk verksamhet, och så blev Weiss och Kafka tydligen ovänner. Kafka som

faktiskt annars inte hade några. Inte en enda. Tillrä detta hände. Och Weiss yttrade sig även om Kafka, och menade att denna verkligen var en ... elak människa.

Weiss var i grunden läkare, och han gav upp sin läkar-karriär, eller i vart fall sitt yrke, för att bli författare, där han verkligen åstundade att göra KARRIÄR. Av denna blev stort sett intet. Eller i alla fall genomlevde Weiss ett liv som medelmåttig kreatör. Weiss dog i Paris för egen hand 1940, jagad av nazister. Postumt bättre det sig för Weiss, då han kom att efterlämna en bok, en kioskvältare, Ögonvittnet (1962), om Hitlers ögonlä-kare, grundad på verkliga fakta om historien om hur Hitler blev gasskadad i det Stora Kriget och hotade mista synen, råkade ut för hysterisk blindhet, men blev botad av en judisk läkare. Både Weiss och Kafka var då sedan länge döda, och det var inte mycket till ära Weiss skrapade ihop. Men en bortglömd film i förned-rings-genren blev det av den catchiga romanen. Det fanns en annan läkare, en österrikisk som gjorde betyd-ligt mer solid karriär, och besatt en vida större talang än Weiss. Det var Arthur Schnitzler, som lugnt kombine-rade det att vara läkare med det att vara författare. Och en riktigt bra sådan också. Schnitzler blev netop Kafkas hatobjekt No. 1. De två träffades aldrig, men Schnitzlers pjäser formligen drällde det av på teatrarna i det Austro-Hungariska imperiet och de spelades således även i Prag, liksom i Berlin, där Kafkas fiancée Felice Bauer, som var en bildad kvinna, förtjust såg dem. Som författare skrev Schnitzler ofta noveller, och något han kallade för "drömnoveller", "Traum-novelle", och kanske var det just detta om upprörde Kafka, vars konst i hög grad var beroende av drömmen, av Freud och av en esoterisk behandling av drömmaterial. Utan tvekan ansåg Kafka att Schnitzlers användande av dröm och dröm-material var det mest tarvliga och låga som världen skådat. Mot Dostojevskijs användande av drömmen hade Kafka inga invändningar, och heller inte mot ro-mantikernas.

Man kan faktiskt säga att Kafka sällan hade mycket till övers för läkare. Han misstrodde dem och deras vetenskap. Det var verkligen underligt, eftersom Kafka annars var mycket begeistrad i teknik. Men det var något med just läkarvetenskapen som kom honom att dra öronen åt sig.

"Det finns bara en sjukdom.", sa han vid ett tillfälle. "Och den är andlig." Han menade givetvis inte detta. Men han sa så.

Med psykoanalytiker kunde han dock umgås, men under misstro. Men han tålde dem. Ett slag planerade Kafka att tillsammans med Otto Gross, en psykoanalytiker, som var läkare, att ge ut en tidskrift om kultur. Under en tågresa hade Otto förklarat alltihop om tidskriften för Kafka, som mest förundrat lyssnat. Gross var en mycket originell tänkare, uppskattad av Freud, men det visade sig med tiden att denne hade problem med droger. Under sin tid som skeppsläkare hade denne vid besök i Sydamerika blivit narkoman. Gross - vars far Hans G. var kriminolog och professor - slutade sina dagar på sinnessjukhus, där han placerats av sin far.

Somliga säger att Otto G. var förebilden till Processens Josef K.

I ett brev till Max Brod förklarar Kafka hur mycket han älskar Chekhovs böcker, väl medveten om att Chekov var just läkare. Men - förstås - Chekhovs talang är vida överlägsen Schnitzlers. De ser alla.

Inte heller för Charlataner och antroposofier hade Kafka någon förståelse. En viss Berta Fanta hade en litterär salong i Prag, en salong som Kafka gärna besökte, jämte Planck, Einstein och alla som "var" något. Herr Fanta, apotekaren, Bertas man, var troende muslim. Berta F. var fritänkare, och hade sökt sig till de högre kulturkretsarna i Prag, men hon var också i anden brinnande, inte bara för litteratur, naturvetenskap o. filosofi, utan även för teosofi! År 1911 besökte självaste Rudolf Steiner Prag. Denne hade utgivit ett flertal böcker om

sina egna idéer, och bl.a. även om Nietzsche, Kafkas husgud vid denna tid. Steiner höll en före-dragsserie om teosofi just i "Fantahuset", samt grundade en "loge", Bolzano-logen i Prag. Steiners framträdanden var sug-gestiva och fantasifulla med lockande bilder i ord, såsom: "atlantisk och lemurisk världsapokalyps", "ahrimanska krafter" m.m., och han gjorde ett stort in-tryck på majoriteten av åhörarna, även på sätt och vis på den i detta hus mycket uppskattade Kafka. Kafka deltog faktiskt här mot sin vana i diskussionerna. Berta Fantas dotter Else har i efterhand berättat:

"Jag kommer ihåg hur jag under föredraget såg hur Franz Kafkas ögon blixtrade och lyst, och hur ett le-ende lyst upp hans ansikte."

Men i grunden var Franz Kafka skeptisk till teosofin, Steiner eller inte Steiner, liksom till alla läror och ideo-logier. Han tog inte till sig en enda av dem: inte nation-alism, liberalism, socialism, inte sionism, under hela sitt liv. Anarkismen, som ju har en lindrig anslutningsdisci-plin, lockade honom visserligen ett slag, men han över-gav även denna. Vegetarianismen är undantag. Kafka levde sunt, på grönsaker. Mot slutet njöt han av Bay-erskt öl.

Kafka besökte dock efter ett av dennes föredrag i Prag den med hornbågade glasögon försedde Steiner på den-nes hotellrum på Hotel Victoria efteråt för konsultation! Och det är detta som är det viktiga. Beskrivningen av detta besök upptar gott o. väl två sidor i Kafkas dag-böcker, och tillhör något av det mest dräpande och ko-miska som FK skrev. I detta parti kan man också läsa in den jättelika skepsis inför auktoriteter, som Kafka i grunden alltid behöll, parad med den medvetna skräck-slagenheten inför dem, och deras pondus. Också i de fall då de var honom närstående kvinnor. Att han dock inte bara avfärdar Steiner som ointressant, men söker kontakt med "auktoriteten", det säger något, dock osäkert

vad, om FKs komplicerade förhållande till just denna paternala företeelse. Senare skulle Kafka hävda, beträffande Steiner, att teosofi bara var ..."ersättning för litteratur".

En viss G. Josipović understryker bl.a., i en artikel, hur Kafkas beskrivning av Steiners föredrag visar på Kafkas extrema känslighet för språk och för människors beteende. Det är också osannolikt, att han någon gång på allvar skulle ha reflekterat över, att själv t.ex. gå i psykoanalys, för att bli kvitt några av sina problem. Kafka tycks istället ha haft en innerlig tro på skrivandet självt och dess hälsobringande kraft, och - som sagt - på ett sunt leverne. Han - pinsamt mager och spinkig som han var - simmade - invid Moldau fanns flera badanläggningar och simsällskap ..., gymnastiserade var dag för öppet fönster och levde ett hälsosamt liv. Han rökte inte, drack varken alkohol, kaffe eller té. FK hade en egen liten roddbåt på Moldau, där han rodde uppströms och sedan lade sig på botten av båten och lät sig själv, iklädd sin vanliga kostym, och båten glida nedströms inunder den berömda Karlsbrücke, och de andra 8 broarna, broar, där man faktiskt vid denna tid tog tull vid passage. Kafka överlevde ett anfall av spanska sjukan.

Kafkas morbror var läkare. På landet. Denne morbror var en av de personer Kafka älskade mest. Kafka var mycket förtjust i sina många släktingar.

Till Freud hade Kafka ett djupt kärleksförhållande, även om Kafka och Freud inte alls kände varandra eller på något sätt var bekanta. Men det är väl så att även Freud - som ju var en av de förnämligaste författare världen skådat - hyste en viss skepsis gentemot läkarvetenskapen. (Freud aktade sig noga med att ge sig i kast med Kafkas skrifter. Och så var senare också fallet med t.ex. Lacan. Båda insåg förmodligen att det var tätt minerad mark. Och så fann Marie Bonaparte (d. 1966), en av Freuds mest trogna disciplar, för gott att ägna sin kraft, inte åt Kafka, en åt ett trebandverk på franska om Edgar Poe - som ju översatts tidigt av Baudelaire -

efter att ha fullbordat verket *Det kvinnligt gåtfulla*, där hon sörjer över att den kvinnliga libidon inte är lika stark som mannens. Poe ägnade sig inte åt Kafkas konst. Denna var i ett visst, komplicerat, avseende: To blow up psychoanalysis.

Med den "psykoanalytiska romanen" så som den kom till genom den formidabla holistiske läkaren George Groddeck i dennes *Der Seelensucher* (1921) och brevromanen *Das Buch des Es* (1923) kom Kafka aldrig i kontakt. Under denna tid kämpade Kafka mot sin lungsjukdom. Groddeck blev inte heltidsförfattare, men - kommen från gammal läkarsläkt - fortsatte denna att praktisera. Någon gång deltog Groddeck på Freuds onsdagsmöten på Berggasse, men kände sig obekväm och lite som en lantis. Han kom från trakten av Berlin. Hade nu Kafka läst dessa två groddeckska romaner så tror jag han hade tyckt om dem, även om han förmodligen inte betraktat dem som litteratur, men som upplysningsskrifter. Så bra är dessa.

Nämnas kan i sammanhanget att söner till läkare i många fall blir framstående romanförfattare. Denna generalisering får näring av det obestriddliga faktum att ju både Flaubert och Proust hade fäder som var uppburna läkare. Hemingways far var läkare. Detta må tyckas vara en avvikelse från ämnet, detta med författare och läkare. Kanske, kanske inte. Det är ju så, som förresten Poe skrev i en av sina berömdaste historier, att för att kunna se sanningen skall man inte blicka rakt mot där den synes vara; det är som när man skall betrakta en stjärna, man får lägga ögat lite på sned och försiktigt snegla, annars blir allt bara suddigt.

"Hycklande läsare, - min like, - min bror!" (Baudelaire, 1857, i inledningsdikten till *Les Fleurs du Mal*, Ondskans blommor.)

Det är ett generellt dilemma, som är avhängigt det enkla och mångtydiga faktum att det ju faktiskt går att läsa

en bok, och att läsa den ännu en gång, att som man säger: läsa om en bok! Att den största charmen med detta kan vara att läsa den ännu en gång och ännu en gång – kanske just i den trygga förvisningen om, att den är och förblir skriven endast en gång...

Jag är ju endast obedräglig mitt i det jag läser eller lyssnar, eller mitt i det jag skriver eller talar. Den senare situationen är i alla fall mindre bedräglig! Det viktiga i hela detta manus är att jag förhåller mig till omedelbarheten, – och om jag icke lyckas med att på något sätt förhålla mig till den, så är jag alls inte i kontakt med monologen, ty den lever endast i omedelbarhetens förhållande till punkterna framom resp. bakom. – Det är självfallet ett svårt problem att "komma runt", – ty jag skall inte komma runt det. Att både estetiken och religionen till slut, i nästan varje resonemang hamnar i etiken är ett faktum vi svårigen kan förneka. Jag kan, om jag vill kommentera en monolog inte lita på, att om jag stryker för ett stycke i en monolog, att jag inte redan då är på väg ifrån den upplevelse, som jag (tror att jag) stryker för, att mitt studie av monologen är omöjlig, en eftertankens lek, – en baktankens lek med eftertanken – , en baktankens lek med sig själv – så att studiet av monologen mindre blir en slags studie i konsten att citera ur det jag läser (– "att citera är också att tolka" , som Jurgen Habermas påstått, det är ibland oförsynt att aforisticera o. därmed upphöja en del av Habermas text till något "överordnat"...), och mer ett sätt att dela med mig av mina favoritidéer, eller mina aktuella dagliga infall, än att studera en text, – mindre av att försöka följa en strikt plan med en kontroll av en hypotes. Det enda möjliga och riktiga sättet är ju att vara sträng mot sig själv, – det lönar sig –, göra sig främmande för det personliga intrycket, och mena: Om nu monologen har de och de dragen, och jag väljer något mycket tydligt –, så kallar jag monologen så och så. En struktur slår igenom och slår ut en annan struktur..... Man borde egentligen utveckla en metod.... Men i

denna studie får jag klara mig utan en speciellt utvecklad metod. Ty: Jag måste acceptera det mänskliga villkoret att just min tanke här är ett särskilt undflyende ting,- alldeles speciellt min (på ett för mig hemligt sätt). Jag kan endast bristfälligt rekonstruera. Vad min tanke beträffar, så är den historia redan när jag nu skriver ner den. Den ende, som är i nuet, är den som läser den i omedelbarhetens kappa förklädda historien om min tanke om den i omedelbarhetens namn skrivna monologen. Det är ju ett liknande problem med själva den ursprungliga monologen: Kafka skrev utan annan plan än den att skriva, och mer i trance.....och som Stephen Spender har påpekat i en essä, *The Realist Novel and Poetic imagination*, som till stor del upptas av resonemang kring Joyces två stora monologromaner, måste författaren till "inre monologer" etablera en konvention.

Det är en omöjlighet att fånga och reproducera ett autentiskt tankeflöde. Man kan fingera det. Figurera det. Spender talar om ett konstnärligt projekt, ett konstnärligt återgivande, och citerar därför, såsom ett, det enda förslaget till problemets lösning Percy Bysshe Shelleys ord om att "vi måste föreställa oss det, som vi vet" ("we must imagine that which we know"), men det kan också tänkas att man i stället för konvention eller ett Shelleys måste utveckla en metod, - detta är min egen uppfattning -, att med eller utan droger åstadkomma ett närmande till den egna tanken, den egna monologen (ex. de Quincey, Swedenborg m.m.fl. - Och jag för också en kamp emot det dåliga samvete , som säger till mig, att jag enbart parasiterar, - docenteriet -, och inte gör något som helst annat än just parasiterar. Och det var ju inte det, i min ursprungliga avsikt, som var den väsentliga meningen.... Om jag har läst något, så har jag redan läst det. Det hela är passé. Ögonblicket, mitt, - "när tiden fjäderlätt snuddar vid evigheten", som Kierkegaard uttrycker det - är över. Jag har redan tänkt, vad jag redan har tänkt. När jag nu tänker efter så tänker jag efter, d.v.s. jag tänker efteråt, - jag tänker efteråt,

även om det är "redan", så är det sent, - och jag vet inte riktigt vad jag tänkte, och rättar mig i efterhand efter det! Kanske. Det jag skriver efteråt är inte det jag upplevde. (Som en "Släkting till den avlidne.") Det jag upplevde kommer jag inte åt, ty jag kan omöjligen både läsa och skriva på samma gång! Så är nu kritikens villkor, att på avstånd betrakta både en text och sig själv, sida vid sida, vid textens sida - och efter textens slut. Kanske är det lättare och sannare att helt enkelt (á la Kierkegaard) säga: jag kan inte läsa! Det tycks vara mindre komplicerat att skriva. Det är alltså läsa som är omöjligt. Inte skriva. Jag föreställer mig en monolog, i alla tänkbara fall, som någon slags vågrörelse, som ett ridande eller surfande på en våg, eller en kajaks färd på en sådan, och om jag vill behålla detta rörelsens nu, - så blir den text jag skriver, - den är min monolog!, om monologer, - (parasitens tal, om ni så vill!) endast meningsfull om jag bibehåller den karaktär av ursprunglig reflexion (det omöjliga !) som finns i den tanke jag har nu (nuet efter) - att jag redovisar i de fragment som det då nödvändigtvis blir tal om det nu, som visserligen skelar o. sneglar framåt o. bakåt i tiden, (Jfr Jacques Derridas *différance*), och pusslar med minnen och reflexioner, - ser allting i process - i omvändningar o.s.v., men som ändå naturligtvis befinner sig flytande på den där vågen jag nämnde . Jag ser inget förnuftigare sätt. (Det betyder inte att jag värdesätter min omedelbarhet så högt - att jag skulle vara så originellt värdefull, - men min omedelbarhet är min, och i monologen är det den , - omedelbarheten - det handlar om.) Jag kan ju knappast ge mig in på att kommentera kommentaren. Min egen alltså. Det leder ju vidare till en kommentar av en kommentar av kommentaren. (Jfr. Juan de la Cruz, Johannes av Korset, från Ávila, vars samlade dikter utgavs med en jättekomentar av honom själv! Ett idealfall av väsentlig kritik.)

Hur kan jag veta vad det är någon säger, om jag inte vet **NÄR** han säger det? Som Kierkegaard skriver på ett ställe:

"Thi til at forstaae et Udsagn af et Menneske hører ikke blot, at man forstaaer det Sagte, men ogsaa, hvad jo udviklet blev, at man faaer at vide, hvo den Talende er, og hvis hans Liv er forsøgt i afgjørende Omskiftelser, da i hvilket Afsnit –og saa hører det Eet endnu: i hvilken Stemning han har sagt Ordet."

(S.K. Indøvelse i Christendom, s.158f.)

KIERKEGAARD.

Kierkegaard var en skriftställare som, för det mesta perifert, berörde religiösa frågor, men mer intensivt och på gränsen till oförglömligt psykologiska och existentiella. Han var alltid observant på vad som hände medan han skrev. Han hade en enastående förmåga till observation och reflexion vad gällde själva kommunikationen. Ja, så snart han hade påstått något - i den form och i det sammanhang detta var påstått - så kunde han ägna en halv dag åt att kommentera just själva **NATUREN** av påståendet. Kierkegaard levde ensam efter en olycklig kärleks-historia, som förmodligen mest blev olycklig för att Kierkegaard var handikappad, hade en ryggradsskada som förmodligen gjorde honom impotent, efter ett fall från ett träd som 5-åring.

Vertigo. "Everything happens in a blaze of flight." (D. Thosas.) Ett Kierkegaardskt koncept. Det ger en yrsel i medvetandet (vertigo) när man byter accent på det lilla ordet "anden", grav, akut, grav, akut. Yrsel. Vad har den här att göra? Medvetandet är yrsel, som vi vanligtvis dock missuppfattar i och med att vårt s.k. självmed-

vetande är netop samma yrsel. (Medvetandet är så mycket mer yrsel, som det knappast är något så enhetligt, som man vanligtvis kan få för sig. Medvetandet brukar avslöja sin närvaro i en reflexion, vilken nästan alltid bara uppenbarar sig efter det något har förändrats, när någon skillnad uppkommit.) Något skall dock ta vägen ut till slut. I en monolog måste något någon gång hända. Att med monologi avslöja sig för sig själv. Till sammans med sig själv. Monologen är också nödens språk – att uttrycka en förändring – såväl som privilegiet – att något uttrycka en sådan, eller att åstadkomma ännu fler förändringar. Att entydigt kunna bestämma en monolog visar sig, som ni ser, svårt. Men filosofin kan inte begära en definition av samtliga begrepp i ett granskande, ty då finns det inget över att granska. Monologen tillhör ju faktiskt inte filosofin, om man nu inte menar att friheten är enbart filosofisk, utan monologen, den tillhör världen. Man har väl förlorat i frihet bara genom att bestämmas av att få tala till punkt. Men vad som händer i en monolog kan man alltså aldrig förutse om man talar till en punkt, eller om man talar från den.

"Efter et viist Punkt formaaer jeg ikke mere. Dette . er den Punkt." (Kierkegaard.)

Lägg märke till den av S.K. satta lilla punkten efter ordet "Dette".

Men en frånvaro av motstånd är icke bra för språket. Monologen är ingen ramsa, som man kan ta om och om igen. Inte det. Monologen skall startas i en sådan stämning som om den aldrig skulle ta slut. (?)..... Maigrets (Simenons hjälte) geniala insikt: att varje människa, som får tala tillräckligt länge till slut avslöjar sanningen, - är det den vi är ute efter att repriserar? Kanske en lite annorlunda variant av "Maigrets tes". Kanske vi är ute efter en katastrof någonstans framöver i monologen. En omåttat makt ligger i det, att man får tala till punkt, men det är också ett omåttat krav. Det är en omåttat punkt! Vi

både strävar efter och fruktar punkten därframme! Det kanske "dräller av" god monologi, d.v.s. just sådan text, där man har tappat sitt diskursiva förstånd bakom vag-nen och fortsätter in i den stora svindeln, in i den förvirring varur all frihet föds. Monologen är, när den kommer ut ur yrseln, frihetsyrseln, en helt annan. Vad är "yrsel" för begrepp? Ett patologibegrepp. En diagnos. Inifrån upplevd är den som ett förlorat ögonblick. Utifrån sedd är yrsel något som får den Andre att stödja kroppen som är drabbad av yrsel, och yrseln är för den andre bara ett praktiskt bekymmer, och ofta inget allvarligt. Den är då ett "intermédiaire". Ett mellanspel. Ett "interregnum", ett "interrim". Yrsel är frihetens ytersida. Den objektiva sidan. Yrsel är det som döljer.... Kierkegaard är ju medveten om, att vi filosofer eller psykologer, spekulativt eller empiriskt aldrig kommer att få syn på "valet i sig".... - Vilket givetvis håller än, trots MR-kameror. Kierkegaard föraktade t.o.m. stjärnkikaren, som nytt-jades flitigt av hans belackare, prof. J.L. Heiberg. -. Och han är förmodligen lika medveten om att, om vi hade kunnat det, så hade det inte alls hjälpt oss. Kierkegaard tassar för evigt, nästan, ikring det "förlorade" ögonblicket, - ett litet "intet" - det allra viktigaste ögonblicket, vilket är friheten, ur en aspekt sedd. Han njuter av att peka på det, att vi inte har en aning om vad som händer i valets ögonblick, han betecknar det som yrsel, och som ett intet, - eftersom just det (!) kommer att för alltid förbli dolt för oss.

Man kan bl.a. i detta se drag hos Kierkegaard, - drag av psykoinfantilism, - Brandes: "S. Kierkegaard blev aldrig äldre än 14 år." -, som han var tvungen att kämpa emot, vartill det krävdes stor vilja, något som också förmodligen var en motor i dennes reflexion och fantasi. Kierkegaards depressiva karaktär - som han dock troligen inte alls var född med - gjore honom mer eller mindre till en slags voluntarist, dyrkare av viljan:

"/.../ men hvad e t h v e r t Menneske i Grunden elsker mest, mere end sit eneste, Forjaettersnes Barn, mere end sin baade i Himlen og paa Jorden eneste Elskede, er dog den egne Villie." (Pap.X.s.464.).

"Ethvert Menneske har i høiere eller ringere Grad en Evne, som kaldes Indbildningskraften, den Kraft, der er den første Betingelse for hvad der bliver af et Menneske; thi Villien er den anden og i sidste Forstand afgjørende." (Bd. XVI. 177f.)

Det är en skillnad mellan den första betingelsen och vad som till slut är det avgörande. Fantasi och vilja. – Nu är det ju inte S.K.s sista ord – eller summan. Det finns ingen summa eller sist o slutligen hos S. Kierkegaard, eftersom S. Kierkegaard är, som många också påstått, en högst osystematisk tänkare. (Lika bra det.)

Kierkegaard kom senare stå som företrädare för den filosofiska riktning som kallas existentialism. Existentialism kallas vanligen subjektivism, och det är rätt, menar t.ex. Adam Schaff:

"Den inre motsättning som avslöjar sig här, är motsättningen mellan en voluntaristik avart av subjektivismen och begreppet om ett objektivt öde, oavhängigt av människans verksamhet." (Ny Dag, Oslo 1964, s. 28.)

Den existentiella synpunkten är ju också ett ställningstagande emot den filosofi som mest är grundad i problem kring verklighetens natur. Ontologin. Sedan antiken är ju de förhärskande filosofiska frågorna de om förhållandet mellan kunskap och verklighet. Vad är verkligt? Vad är kunskap? Var går kunskapens (om det verkligas) gränser. Den existentiella synpunkten förutsätter emellertid att vi har en kunskap om den omedelbara verkligheten, men den diskuterar vanligen inte detta såsom det grundläggande eller problematiska. Kierkegaard var i

sådana frågor Kantian. Den existen-tiella synpunkten är etisk, även om den ibland har karaktäriserats som ego-istisk. Man kan säga: är den inte etisk, så är den ingen.

"De fleste Mennesker gaee gjerne til Laesningen af en Bog med en Forestilling om hvorledes de selv vilde have skrevet, hvorledes en Anden haer eller der vilde have skrevet /.../ Her begynder nu den første Mulighed af at ikke kunne laese en Bog /.../ - de to mest modsatte Arter af Laesere mødes - de dummeste og de genialeste, som begge to have det tilfaellets, at de ikke kunde laese en Bog, de første af Tomhed, de Sidste af Rígdóm paa Idéer;/.../." (En Fortale, S.K. Papírer,I.C .83.)

I.

KAFKA OCH MYTEN.

Kafka och BEGÄRET.

"Kärleken är begäret att
uppnå evig salighet."

(Platon, Gästabudet.)

"Nous croyons que Sade n'est pas assez
voisin de sa propre méchanceté, pour y
rencontrer son prochain. Traît qu'il partage
avec beaucoup et avec Freud notamment."
(/Vi tror att Sade inte är nog nära sin egen
galenskap för att känna igen sin nästa i den.
Ett drag som han delar med många, och notabelt
med Freud./)

(Lacan, Écrits II, Kant avec Sade, s.147.)

Med litteratur är det så fint, att det inte hand-
lar om mig. Och det handlar inte om dig
heller. Det handlar om oss. Ja, kanske är det
så att litteraturen är det enda rum där det handlar om
oss alla, och det enda rum där man aldrig meningsfullt

kan tala om "andra". Det finns i litteraturen inga andra alls. Vidare så kan man säga att litteraturen handlar om glädjen i oss. Människans glädje. Ingenting är så viktigt för litteraturen som vår, allas vår glädje. Således kan man säga att litteraturens väsen är den gemensamma glädjen, som inte utestänger någon. (Ja, utom djuren då. Ty litteraturen är människans sak. Ingen annans. Den enda andre vi har är djuren: oxar, får och svin. Hundar och katter och fåglar och skalbaggar och knott och ytterligare annat.) Den stora dygden i litteraturen är generositeten. Den stora synden i litteraturen är det pretentiösa.

Fiktionen lyckas med att försätta individen i existenssituationer, med äkta valsituationer på grund av den geniala dubbelhet som skapas i och med att fiktionen alltid har en plausibel myt som bakgrund. Individen är det plausibla.

Genom att sätta en myt som bakgrund - motstycke - så kan vi med i det vi upplever hjälten bedöma myten, och vi ser med hjälp av myten hjälten. Myten är i de ALLRA FLESTA FALL en falsk bild, målad av makten. Den är den falska makthistoria, som maktmänniskan är så duktig att skapa, och som maktmänniskan - d.v.s den härskande klassen - är så duktig på att prångla ut, givandes skenet att denna myt härstammar ur folkdjupen, från folksjälens och från människans inre djup. Myten har genom tiderna getts skimmer av att var Människans Sanning, när den i alla samhällen i realiteten bara har tjänat makteliten.

Myten KAN OCKSÅ vara en fakticitet, en bakgrund som i kraft av sig själv är SIN EGEN MAKT, och ingen annans. I dessa fall blir juxtaositionen myt-hjälte en annan. I det högindustriella samhället är det självklart så, att den genuina fakticiteten är sällsynt, ty här finns så många maktinstanser som kämpar om köttstyckena. Det pretentiösa - all sannings fiende - inte minst.

Vad är berättandet? Vad är "kärnan" i litteratur?

Den frågan måste, s.a.s., dyka upp här. Och den måste naturligtvis bli obesvarad. Men har man inte ställt den, så kommer ens resonemang att vila på än lösare sand. Som om man aldrig reflekterat. Det märkliga diktandet – mötet på andra villkor – på ett oräkneligt antal andra villkor – med "verkligheten" ("sous rassure"/ under överstrykning / som Derrida skulle skrivit), som ger insikt genom fiktionens X och Y i mina egna och dina (egna) villkor genom transparenta och nästan "löstagbara"(!) villkor.

"Vi reser länge. Vagnen stannar under några träd. Där står en svartögd bandit och flinar oss upp i ansiktet när vi tvingas överlämna våra klockor och hattar till hans unge son. 'Tar han då inte bättre vara på sitt barn?' tänker vi och borstar av vägdammet av jaketter och parasoller."

(VI. Pramalan - alias K.

Bernh. Genell)

En alldeles särskild existens finns i dessa verb: "reser", "stannar", "flinar", "borstar av". Hela berättelsen är ett påhopp på vår "verklighet". Och en superupplysning av densamma. Vi ser vårt vara i relief. Fiktionen oscillerar mellan att vara en tilläggskategori å ena sidan – och en kritik av våra vanliga "kategorier" å den andra. En berättelses läsande kan vara liksom att leva.

Den kan också vara, som att vi inte lever: dikten, litteraturen, är på ett, nämligen detta, sätt otillbörligt skön: dessa "klockor och hattar". Man formligen känner klockan i pojken's hand, och ser djupt in i den resandes tomma huvud. Man lever vid sidan av, men rycks sedan snabbt in i livet igen, Läsaren och skrivaren förälskar sig i klockor och hattar (som i skenet av denna fantasins lössläppthet får ett eget särpräglat skimmer

över sig) och berättaren är magisk, en Magi, ... Så orubbliga och accentuerade står bokstäverna i böckerna, och de ger upphov till ett starkt liv. Vad är det som lever så starkt, när allt annat nu dör och dör och dör? Här är ingen trängsel, här är inget som lämnar en. Här är en väldig transformation, och samtidigt ett sätt att lära sig att fråga på, att få svar på, och att komma ihåg på, att lugna ner sig med, få ro i.

Sådan skulle alltså själva Upplevelsen vara. Men samtidigt har jag ju givit en ... analys av denna, och på så sätt redan distanserat mig ifrån denna upplevelse. Man får icke lov att röra vid upplevelsen med den "kalla analysen", och Ve, alla dessa som tävlar – på olika distans – , samtidigt, ja, de som tävlar – i en liten klubb för "invigda" (?) (klubbens hemlighet är – som alltid – dess fråga) – om vem som kan distansera mest, och mest abstrakt, för att så – nästan osynligt – söka uppfylla det tomrum (horror vacui) som uppstått i själva frågandet efter fiktionens varamodus med en närvaro som alldeles självklart pretenderar på att uppfylla Nuet.

VÖRDNAD INFÖR den freudske "CENSORN".

GLÖMSKAN är reglerad från vårt innersta inre, eller om inte därifrån, så i alla fall från Censorn. Men vårt innersta inre är aldrig sådant, att det självt menar, att glömskan av en upplevelse skall vara absolut. Vårt innersta inre har ingen absolut censur av typen: "sådant här får inte hända; alltså stryker vi bort det för alltid ur protokollet". Nej, vårt innersta inre har – hur det nu gått till – ett slags sanningskrav. Det besitter – egendomligt nog – en insikt om att allting dels A.) har ett värde i sig, som inträffat, samt B.) ett medelbart värde i det att alla händelser kan bidra till att skapa den sannast möj-

liga människan, för varje tänkbar möjlig levnadslängd hos det subjekt det innersta inre nu "tjänar". Man kan tänka sig att Censorn alltid – på något sätt – har Döden i vitögat. Ty det innersta inre ÄR som icke individen, men Censorn är en viktig och gåtfull allvetande del av det vådliga och intrikata system som individen nu är.

Diverse fenomen mitt i detta problemkomplex som gör allting skäligen osäkert, vetenskapligt sett. Vad är det? Jo det är det att vi inte vet vilken agenda den där Censorn har. Vem är HERRE över Censorn. Ja, inte är det i första hand jag, inte. Herr C. – som vi kan kalla Censorn – tycks ha ett kollossalt minne, just som vi själva. Dessutom tycks Herr C. vara klok. Just som vi. Men det konstiga är att Herr C. tycks besitta en klokhet nära nog utan gräns. Det gör ju inte vi.

Hur kan Herr C. veta att A.) vi inte tål att komma ihåg att vi vår första skoldag snubblade och slog ut en tand? (Till exempel.) Och dessutom: hur kan Herr C. veta att B.) det är en god metod för oss, för vår självreflexion, att – på grund av den utslagna tanden, och den misslyckade skolstarten – för all framtid låta oss få en känsla av illamående vid åsynen av en tand, eller en liten försteklassare.

Innan vi fortsätter bör kanske nämnas att Censorn inte är en instans som har kunskap om något annat än min historia. Den besitter alltså inte en allomfattande kunskap om Världen, men känner däremot till vad jag vill och vad jag gjort. Censorn känner till vad jag omedelbart vill, och vad som omedelbart är bäst för mig. Men Censorn har givetvis inte något att göra med universell sanning. Detta är viktigt att komma ihåg, helst som Censorn, och dennes meddelanden som bilder i dröm och i det omedvetna, när psykoanalysen används i konst och litteratur, ofta felaktigt framhålls som likställd med universell sanning.

Konsten kan dock spela på vår glömska beträffande Censorns begränsningar. Således kan en romantiker komma att tro att det inom varje människa, i en skep-

nad som påminner om Censorn, finns en personlig entitet som har kunskap om PRECIS ALLT. Och att det är den som Schlegel i ett Ateneumfragment så bält dyrkar, och kallar för sin mytologi.

Tillbaka till tanden. Vi kan resonera om saken, - hur Censorn kan veta. Säg att Herr C. (Censorn) noterar, inifrån sin centralt belägna ort, att vi slår ut en tand efter en snubbling. Herr C. noterar att vi blir - som litet barn - förtvivlat och skamset. Nu drar Herr C. slutsatsen att så mycket förtvivlan och skam tål inte just barnet X, såsom "person". Det tycks som om Herr C. tänker att: vissa barn (som tuffa Y, och vackra Z) tål detta, men inte X. Eller att: P. mår bättre av att inte veta att det snubblat. Allt kommer att glömmas, och P. mår bättre som vuxen.

Sen tycks C. tänka: men okey, om nu X. vill veta vad som hänt så kan X. får tyda lite gåtor i framtiden. Alltså låter jag minnet av tanden finnas kvar, och jag suddar inte ut det fullständigt. Jag gör en koppling till allting som är vitt och vasst och spetsigt (som tanden). Jag låter X. uppleva lite obehag av vitt, vasst och spetsigt. Sen får X. ta itu med rebusen, komma på den ursprungliga händelsen med fallet i skoltrappan och sen som vuxen kunna göra sig fullständigt fri ifrån detta minne, som när det ses på distans, är hanterbart.

Nu kan det - så invänder ni - tänkas att Herr C. inte alls tänker allt detta, men att systemet är så ordnat att en förträngning av det obehagliga minnet är nödvändigt, men att det av TEKNISKA SKÄL inte går att radera. Det går bara att maskera. Systemet TILLÅTER INTE "delete". Denna invändning skulle då innebära att vi ser Herr C. såsom delvis ett offer för systemet! Herr C. är i själva verket en ... tragisk figur. Herr C. städar, och han kan inte annat.

Den insiktsfulla individen, hen som insett att varje människa har intresse av att veta allt som inte omedelbart fullständigt förgör henne, - den individ som har

frihetslängtan, som går utöver längtan efter omedelbar njutning - har också den möjligheten att med intellekt och planering något titta in i glömskans skåp, för att ta fram och kontrollera glömskans skåps funktion. En lycklig människa av intellektuellt slag (en "genomreflekterad") är ju den, i detta avseende, som i efterhand kan kontrollera om rätt saker glömts vid rätt tidpunkt med avseende på den Sanning som senare skapats.

Glömskan kan man nämligen komma runt med diverse tekniker. Vi vet alla, hur man kan finna att det plötsligt (i en prestigesituation t.ex.) är omöjligt att komma ihåg ett namn på en välkänd person. Ett trick är då att artificiellt sätta sig i en annan situation än den aktuella, och väl där kommer man snabbt på namnet. Men vad har man då gjort? Man har då satt ur spel en funktion, som troligen hade en mening. Med tricket att försätta sig i en låtsassituation har man då blivit vad man brukar kalla icke-autentisk.

Glömskan, Censorns Abwehrmechanismen, avvärjningsmekanik, utför väl sitt nödvändiga arbete, men detta värv kan så att säga kontrolleras i efterhand av ett vårt Sinnes konstitutionsutskott.

Detta KONSTITUTIONSUTSKOTT, vår Självreflexion, detta mysteriösa uttryck, som Kant, ganska omedveten om dess komplexitet uppfann i ett förord till en av sina berömda klassiker, Kritik der Reinen Vernunft - ställs nu inför en serie principiella problem:

1. Är Självreflexion någonsin totalt opartisk? (Jag har alltid fortfarande en hel del att uträtta och se om.)
2. Är Glömskan en och densamma hos alla människor, eller är glömskan en personlig varierande storhet. (Och jag har alltid fortfarande en hel del att se om och uträtta.)
3. Kan glömskan någonsin redogöras för i sin helhet? (Jag har fortfarande alltid en hel del att göra och se om.)

Så ser vi att det syns som om vi skulle undkomma en del av de principiella svårigheterna om vi var satta att kontrollera glömskan ENBART i dödsögonblicket. Men då är, så att säga, nyttan begränsad. Förutsatt att vi inte tror på ett liv efter detta.

A la bonne heure: längtan efter Sanning är nu så stor. Eftersom nu Sanningen bygger på Skepticism, så kan vi otvivelaktigt misstänka att något helt opartiskt konstitutionsutskott aldrig skulle kunna finnas och komma fram till en exakt granskning med exakta formuleringar. Det vore en övertro på detsamma, och tiden är ändlig även för en sådan inre instans, liksom för allt i livet. Därför tror vi att konstitutionsutskottet nöjer sig med att framställa Sanningen i några rappa skrottretande bilder, för oss att tolka. Skrottretande, emedan skrottet gör oss friare i tanken, mer receptiva.

Men det intressanta är nu här, bland annat, att själva Glömskan ofta har begagnat sig av bildfunktionen för att täcka över, förvränga och dölja.

Så har vi alltså TVÅ nivåer av bilder, för att uppenbara Sanningen.

Det som a.) döljer och det som b.) uppenbarar.

Nu förstår envar att dessa nivåer blott är sidor, sidor av ett och samma mynt. En bild som döljer inte bara döljer, den döljer ... för att uppenbara.

Om vi kommer på möjligheten att koda om bilden av den vassa bergsryggen till att den är en TAND. Och om vi så ser förmågan att besegra en bergsrygg som förmågan att stå över förlusten av en tand, så kommer vi att kunna förhålla oss som fria människor. Så är alltså idén, Freuds, om frigörelsen. Men hur förhåller vi oss till Censor? Hur ser vi på denna mekanism som tar hand om oss så väl? Ja, så vitt mig bekant så förhåller vi oss inte alls till Censorn. Vi enbart söker avslöja (eller undviker det) vad Censorn förborgat, och så är vi lyckliga med det. Men detta är ju tanklöst. Äck! Men vi har ju insett att vi inte bör bli mystiker bara för att vi

avslöjat Censorn. Elle ri synnerhet för att vi gjort det. Men lite ödmjukhet inför denna figur borde vi väl ha? Han har ju en gång tagit så ömt hand om vår själ. Fantastiskt nog misstänker vi aldrig att Censorn ljuger. Men visst kan vi ändå TÄNKA OSS en person som är så beskaffad, ve och fasa, att hos honom Censorn gör just det.

Eller?

Goethe.

Kierkegaard, och många med honom, växte upp under högromantiken. Goethes Wahlverwandtschaften – Valfrändskaper – eller på engelska: Elective affinities – är en romantisk skrift av hobbykemisten G. och en exklusivt komplicerad bok till sin struktur, men den är ändå mycket lättläst. "Den är skriven för flickor." sade den 56-årige G. till någon. Boken ställde till en mindre skandal p.g.a. resonemangen kring Äktenskapet. Den är skriven i samband med att G., 1806 gift med Christiane Vulpius – i romanen kanske Charlotte, möter den unga Minna, i romanen kanske Ottilie. Dvs. eg. Wilhelmine Herzlieb.

Boken har utan tvivel avsnitt som påminner om G.s stora roman Wilhelm Meisters Lehrjahre, som hos snillet Novalis får en i mitt tycke rättmätig kritik. Goethes författarskap benämns av denne som "en väg till adelskapet". G. var alltid en sannskyldig opportunist. G. växlar i denna bok mellan att vara lekmålände, psykologiserande och docerande. Romanen Wahlverwandtschaften är en subtilt uppbyggd idéroman med mycket psykologisk insikt samt med en viss "lek" med ödestemat, som kanske får läsaren att undra över om en "lek med ödet" verkligen är något, apropå G.s ord, för flickor. Diskussionen om uppfostran och om äktenskapet i Wahlv. syns

ha mycket lite med samhällsdiskussion att göra, och mer med Goethe själv. Vi lämnar detta dock därhän. Vi är inte i första hand ute efter att moralisera. Vad som intresserar oss här i denna skrift är denna berättelses konstfulla form.

Den innehåller bl.a. en berättelse i berättelsen, „Die wunderlichen Nachbarskindern“, som kanske på djupet skall upplysa den manlige hjälten. För övrigt är den uppbyggd på en mängd parvisa relationer i människokonstellationer, händelser och små tecken. Man får intrycket av en berättare som ordnar en berättelse enligt ett symmetriskt mönster, delvis utvidgande en term hämtad ur kemin: affinitet, den termen som finns i titeln Att likna attraktionskraften människor emellan vid kemiska ämnens egenskaper - i ett spel mellan nödvändighet och tillfällighet - var ett av de våghalsiga greppen i denna roman. Liknelsen ger också åt dragningskraften mellan den äldre mannen och den unga flickan ett drag av nödvändighet, av naturlag. Detta är givetvis komiskt.

Romantiken hade en faiblesse för SAGAN. Man kan här först och främst tänka på den begränsning, den immansens som romantikens faiblesse för sagan nu innebar för den. Man rör sig i romantiken inte i relation till den världsliga makten, och i den mån man är i kontakt med den gudomliga så underordnar man sig den totalt. Angående romantiken i förhållande till moderniteten, så citerar jag här Roger Caillóis:

"/...../romantiken fann sig, väsentligen, inkap-abel att producera myter. Naturligtvis producerade den plikt-skyldigast sagor och spökhistorier och lurade in sig själv i det fantastiska; emellertid, i det den gjorde detta så drog den sig allt längre ifrån myten."

Modernismen transcenderade romantiken i det att den övergav exotismen, sökte efter maktens centrum, och

skapade myten mitt i det vanliga, allra vanligast: mitt i den nya världens centrum, i storstaden.

MONDNACHT

Joseph von Eichendorff

Es war, als hätt' der Himmel,
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nur träumen mußt'.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

(Oh, skönhet! ...)

Som ett exempel på fadd skräckromantik – utan samspel med myt – en passus ur den franske, dåförtiden varande nationalskalden, Victor Hugos "gotiska" roman Ringa-ren i Nôtre Dame de Paris 1831 om Quasimodo:

"Närvaron av detta utomordentliga väsen spred ett sällsamt liv genom katedralen. Det föreföll – åtminstone

var det en allmän tro bland den vidskepliga mängden, vars fantasi förstorar allt – det föreföll, som om det från honom utströmmade något hemlighetsfullt inflytande, som gav alla Nötre-Dames stenar liv och kom den gamla kyrkans innersta att klappa. Man behövde blott veta honom vara där, för att strax tro sig se galleriernas och portalernas otaliga bilder leva och röra sig. Och kyrkan tycktes även lyda hans minsta vink; hon avvaktade hans befallning för att höja sin väldiga stämma; hon behärskades och fylldes av Quasimodo som av ett skyddande rå. Man skulle nästan kunnat säga, att den väldiga byggnaden andades genom honom. Han var där i själva verket överallt, och sågs sagt samtidigt på alla punkter i den ofantliga kolossen. Än såg man med fasa högt uppe på det ena tornet en sällsam dvärggestalt klättra, krypa, kräla, stiga utför kanten av bråddjupet, hoppa från utsprång till utsprång och undersöka någon ihållig skulpterad gorgon: det var Quasimodo på jakt efter korpungar. Än kunde man i någon dunkel vrå av kyrkan stöta emot ett slags levande vidunder, som satt där ihopkrupen med rynkad panna: det var Quasimodo som tänkte. Än upptäckte man i det ena tornet ett ofantligt huvud och en massa lemmar som i ursinnig fart svängde i ändan av ett rep: det var Quasimodo som ringde till aftonsången eller angelus. Ofta såg man om natten en ohygglig skepnad springa på den bräckliga genombrutna balustraden kring tornen eller absiden: det var ännu en gång den puckelryggige i Nötre-Dame. Då, sade kvinnorna i trakten, fick hela kyrkan något fantastiskt, övernaturligt, förförande över sig. Här och där öppnade sig ögon och munnar, man hörde ett ohyggligt skällande och väsande från hundarna, ormarna och drakarna, som natt och dag med sträckta halsar och uppspärrade gap håller vakt kring den gamla kyrkan. Och var det nu en julnatt, medan den stora klockan, vars slag nu föreföll hesa och rosslande, kallade de troende till middagsmässan, låg över den dystra fasaden ett uttryck, som om den stora

portalen uppslukade folkmassan och rosetten betraktade den. Och allt detta var Quasímodos verk. Egypten skulle ha dyrkat honom som detta templets gud; medeltiden såg i honom dess demon: han var dess själ."

(V. Hugo, NddP, Livre IV, chap.III..)

Man kan tänka sig, att Kafka syntes detta och liknande var fåfänga försök att skapa en känsla, genom upprandande av små kusligheter, genom kvantifikation, och inte genom undertext och skiktning, och att han med ens insåg att man behövde ett kvalitativt annorlunda grepp för att nå ett suggestivt djup i texten. Den dåliga romantikens flackhet och desperation – i överlastadhet – i sökandet efter att känslomässigt ta tag i läsaren, är ju t.ex. i den citerade passagen helt uppenbar. Romantiken var i just den formen, som öppet spelande på mysticism, främmande för Kafka.

Även i den romantiska kärleken som ju skymtar i människan Quasímodo, finns dock typiskt mystiken. I detta avseende spelar Hugo på en myt. Kärleken som "räddning", som frälsningsmöjlighet finns sällan med hos FK, varken i liv eller dikt. I En läkare på landet är den dock förmodligen med, som ett avlägsen men konkret frånvaro, och som ett eko av en sedan länge missad möjlighet.

MYTEN.

MYTEN. I tidskriften *Ateneum*, som utkom kring år 1800, förbådande Hegels stora verk om anden, skriver Fr. Schlegel om poesin, och vad han skriver är ju i många avseenden helt häpnadsväckande.

Han förklarar att den poesi som i hans samtid lever i Preussen inte har någon mytologi, och att det är mytologi – som "de gamle" hade – är just det som gör poesin

till viktig poesi. Han är medveten om att man i hans land inte kan ha en uppsättning gamla grekiska gudar som mytologisk bakgrund, så grekerna hade, men att det bör finnas ett sådant skikt, för att få mening att bildas, i poetisk mening, - det inser han. Så föreslår han att man som mytologi bör ha den mänskliga anden själv. Så finner vi att för att uppnå den svävningseffekt, som är poesins, och som är romantikens, men som också tillhör t.ex. Atlantaskolan, med Truman Capote och Harper Lee, så måste man ha en resonansbotten, där man tar läsaren till själens djup via måhända en allederig till dröm och hallucination. Utan en sådan liten hänvisning till själens symboler, så faller dikten platt. Man må kalla denna dubbehet mytologi. Nu var det givetvis svårt för Romantiken kring år 1800 att sätta som mytologi hela Själén. En mytologi måste ju vara den slags beskrivning, en saga om något, en text, ett system, ett raster, och utan det har vi ingen mytologi. Så sökte romantiken skapa en mytologi med grund i sig själv, och med Självet drömskt (och vagt) investerat i den tysta Naturen, med egna symboler, som Älvor, Morgonrådnaden och som Den Blå Blomman o.s.v., där allt anspelar på romantiken som konst, och den handlar således alltid om sig själv i första hand, eftersom alltså undertexten är en mytologi om romantiken. En svensk som rörde sig i den mytologi som på sin mammas gata var kanslisten och poeten Erik Johan Stagnelius.

I S.s poesi framstår verkligen den romantiska filosofin på ett sätt som gör att man klart kan se dess dimension såsom myt, med mytens alla verkningssätt.

De som slukade Stagnelii poesi kunde helt uppslukas av tanken på den hinsides värld som anades bortom kärlek och blommor och berg, utan att det denna gång alls handlade om någon kristen vision.

Idealism.: trad. fil. samlingsbenämning på filosofi som hävdar att verkligheten är bestämd av människans kunskap om den.

Till exempel säger Kant om materiell idealism.:

"Descartes problematiska idealism, som tillåter otvivelaktig säkerhet av endast ett empiriskt påstående, Jag är. Berkeleys dogmatiska idealism hävdar att rummet, tillsammans med all ting som är dess oseparerbara förutsättning, är ett ting som är omöjligt, och att följaktligen rumslika objekt är rena inbillningsprodukter." (Meik. s.147.)

Idealismen har också sagts hävda att allting är "andligt". Hegels fil. är ett exempel på fil. idealism. där allt är Ande. Detta påminner om Spinoza, som (rätt vad det var) hävdade att allt var (en enda) Substans. Den tyska filosofiska idealismens (det är den, jämte den engelska, som här är av störst betydelse) ursprung torde sökas i universitetsorten Jena (även om Tübingen, den stora bibelkritikens födelseort i sydtyskland , o. Frankfurt am Main spelade en stor roll.). Under en period av 6 år var i denna universitetsstad samlade, eller stod på annat sätt i kontakt med varandra via brev o.dyl., merparten av de män som skulle bli ledande inom den "romantiska rörelsen", nämligen: Fichte, Schelling, bröderna A. och Fr. Schlegel, Ludwig Tieck, Fr. Schleiermacher och (danskfödde) Steffens, samt även Hegel (sedan denne lämnat Frankfurt, där han tagit djupa intryck framför allt av den skarpsinnige och fantasirike Friedrich Hölderlin. Hegel nämnde sällan ungdomsvännen FH, och väntade länge på att denne skulle återkomma till den filosofiska arenan från sin sennesjukdom.

Hegels filosofi kan alltså sägas ha sitt ursprung i det legenderaska "Tübingen stift " - ett bildningscentrum -, där han till att börja med studerade teologi och vi kan i Hegels filosofi se en märklig korsning av den klassiska romantiken och en egen världsfrånvärd filosofi, med negationens som motor. I den romantiska rörelsen ingick

också ett par män från Jena, geheimrådet J.W. von Goethe och historieprofessorn m.m. Friedrich Schiller, särskilt genom dennes estetik i *Über naive und sentimentale Dichtung*, samt *Estetiska brev*.

Denna krets existerade - som smältdegel - mellan år 1798 och 1804, - Kants dödsår. Det var då en omvälvningstid i Europa med Napoleons kröning och krig. Jenagruppens stora intresse, bortsett från revolutionen, nationalistiska impulser och diktning i allmänhet var Immanuel Kants tre "kritiker", *Kritik der reinen Vernunft*, *Kritik der praktischen Vernunft* och *Kritik der Urtheilskraft*, och filosofernas mål var att "gå utöver" Kant, att "gå vidare", att "sätta de rätta premisserna för Kants slutsatser", som Schelling med viss aplomb uttryckte saken! Det avgörande här blev inte Schellings panteistiska skrifter, hans sju filosofier, men Hegels insats.

Hans genombrott i den akademiska världen kom med det nydanande, väldiga verket, *Phänomenologie des Geistes*. (1807). Det skrevs färdigt medan de franska och tyska krigshärarna hade slagit läger inför slaget vid Jena, där fransmännen skulle komma att besegra den tyska armén. Det skrevs rasande snabbt och under en oerhörd koncentration, när Hegel t.o.m. fruktade för sitt förstånd.

Hegel blickade ut genom ett fönster, tyckte sig se Napoleon, och utbrast: "Här kommer Världsanden till häst!" Vännen Hölderlin hade redan gått in i sin psykos och kom att sitta i ett tornrum i 37 år och ömsom skriva dikter, ömsom stirra ut över floden Neckar.... När boken kom ut förstod ingen någonting, och recensioner och kommentarer fick därför vänta. Boken fick emellertid att oerhört inflytande! För romantikens mytvärld kom inte Hegels storverk att betyda så mycket. Mer då Fichte, Schelling och bröderna Schlegel. F.W.J. Schellings, Fr. Hölderlins och Hegels dialektik gick igen i tänkandet över natur, filosofi och konst. På Schelling löper termer som "urbild", "urscen", "urfader" o.s.v. tillbaka. Förstavel-

sen "ur- "används för att konstruera en filosofisk förutsättning för idén, jämte begreppet. Man kunde också under romantiken se hur gränserna där mellan konst och vetenskap var praktiskt taget utsuddade, att ren fantastik pretenderade på vetenskaplig status. ("Die Kontraktion Gottes"). I denna magiska idealism frodades idéer om kunskap att nå "bortom", genom ett slags "viljans inre liv" (Novalis), ibland uttryckt i de mest fantastiska allegorier: naturen som förstenad trollstav, eller som ett encyklopediskt index över själen; ryktet är ett tidens nedslag, "vatten, en fuktig flamma".... En utvecklingslära före Darwins byggdes på den transcendentala idealismens grund långt före Darwin. Den jämförande anatomins grundare, Carus, gav en förutsättning till idéer om en plan enl. vilken livet utvecklade sig - här var också Lorenz Oken verksam, grundaren av den organologiska utvecklingsläran i Tyskland. Allting, växter och djur, hade enl. Oken uppkommit i ett organiskt "urslem".

Här finns grunden till August Strindbergs anteckning i Ockulta Dagboken, när han konstaterar på ett för honom ovanligt lakoniskt sätt, efter att länge och med ambition studerat och jämfört kaktusen och gurkan: "Har kört fast."

Mycket stammar ur Schellings naturfilosofiska avhandlingar från 1797-99. Att försöka förstå ett helt genom principen om en naturkrafternas påverkan på varandra var Schelling kanske den förste under denna epok att ge sig på. Schelling hade en teleologisk grundsyn. Allt är ändamålsinriktat. (Hegel övertog sedan detta.) - Schelling:

"Naturen är den vardande intelligensen. Det är det omedvetna förnuftet som söker att bli ett Jag." (Naturens väsen innebar en drift, som hade ett mål i sitt medvetande!)

H. Jacobi ställde upp Baruch Spinoza som ideal och kontrast till Kant. Spinoza hade aldrig sett någon klyfta mellan oorganiskt och organiskt, utan hade en universalitetsprincip, som Jacobi framställde i *Briefe über die Lehre Spinozas* (1785).

Freud skriver 1917:

"Vår föregångare framför alla andra är den store tänkaren Schopenhauer, vars omedvetna "Vilja" är ekvivalent till de mentala instinkterna i psykoanalysen. Det var samme tänkare som i ord av oförglömlig uttrycksfullhet menade att besinna den betydelse, som så länge undertryckts, av dess egna sexuella krav."

(Ges. Schr.VII.s.391.)

Schopenhauers "Vilja" - i *Die Welt als Wille und Vorstellung* - var även den ett svar till Kant på dennes motsägelsefulla begrepp "Das Ding an sich", från *Kritik der reinen Vernunft* och på antydningen om "självmedvetandet", eller "självkänedom", i inledningen till första upplagan av denna bok. (Jfr. idag t.ex. amerikanen Brummel's böcker om frihet. Där är frihet "power".) Kant skriver där att tidens likgiltighet och skenvetande är:

/.../"en uppfordran till förnuftet, den besvärligaste av alla dess uppgifter, nämligen den att på nytt erövra självkänedom och inrätta en domstol, för att med dess berättigade anspråk försäkra sig om, emot all grundlös självförhåvelse, inte genom maktspråk, utan i enlighet med sina eviga och oföränderliga lagar, att kunna avfärdiga det (skenvetandet), och denna (domstol) är inte någon annan än den i det rena förnuftet självt."/ (s.13./A XI)

Arthur Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* utkom 1818, några år efter Hegels *Logik I & II* (

uppföljarna till Fenomenologin) när Schelling för länge sen - utkonkurrerad - upphört att publicera sig och endast docerade i Berlin lutande sig mot den ena eller andra av sina sju filosofier. Schopenhauer skriver:

"Därför att viljandets subjekt är omedelbart givet för självmedvetandet, kan det ej definieras eller beskrivas vad vilja är: det är istället den omedelbaraste av alla våra kunskaper, ja, så omedelbar att den får ytterst kasta ljus på alla andra, vilka endast är medelbara."

När Schlegel framför sin idé om myten, så är han förmodligen - likt den romantiker han var (?) - om att myt i stora delar är ett maktmedel. Man häpnar när man läser en mythistoriker som K. Armstrong, hur hon inte begriper, att myter inte bara uppstår, men att myten oftast tillkommer, för att någon med myten vill hålla någon annan i schack. Viktigast var där romantiken som rebell, och som frågetecken. Man undanröjde religionen som mytologi, och beredde plats för symboler och läror om Människan och Själen, likt Freuds idéer. Så kunde Kafka senare skapa en dikt med Freud som myt (eller undertext). Kafka var även i så måtto romantiker, att han tillät den syn på konsten som är så viktig, att konsten är till för att njutas. De är spelet med myten som skall njutas. Spletat med myten är här ingen eklatant protest. Kafka både drev med Freud och underströk Freuds sanning. Det är detta som ger relief Kafkas texter.

Schopenhauers verk leder oss i rätt riktning, ty vi kan vara säkra på just det, att vår vilja i stor utsträckning bestämmer våra föreställningar. Våra föreställningar är beroende på vad vi vill, och vad vi önskar. Vi kan nog säga att vad vi önskar uppfatta, det uppfattar vi likaså, utom i de fall där omvändningen gäller: det vi fruktar mest, det ser vi. Kort sagt kan vi iakttä ett starkt samband mellan begär och föreställning.

Nu är det, att påstå, till exempel, att Kafkas skrivers är "tillfredsställt begär", "uppfyllt begär" ett "gigantiskt påstående", (!) - Ty det innebär ju ett svar på frågan: Vem var Kafka, som författare? Och eftersom han nu mest tycks ha varit författare - driftsekonomiskt - så skulle det också till en del kunna besvara den psykologiska, psykiografiska, frågan: Vem var Kafka?

Det är ingen ovanlig tolkning att se Kafkas noveller att de utgör en oförlöst åtrå, ett sublimerat erotiskt begär, kanske är ett uttryck för "en sexuell infantilism" (Stekel). Kafkas verk är icke bara den vanliga litteraturens begär efter att hålla fast verklighet, samt/eller att söka efter en verklighet bortom den faktiskt förnimbara, - inte enbart en hinsides/oänd-lighetsslängtan el. dyl., men det är till sitt "väsen" just ett uppfyllt begär, menar jag. Detta skulle innebära - om man vill skapa en distinkt olikhet, att Kafkas verk på samma gång är ett uttryck för detta begär, inte som oförlöst åtrå, som medlet att tillfredsställa det, och - dessutom - hela uppfyllelsen, eller i alla fall "askan efter upplevelsen", som han själv uttryckte det. Vi har något berört de stilmedel som han använder, och dessa är samtliga till för handhavandet av begäret i dessa avseenden.

Vi finner då att Kafka, för att kunna åstadkomma detta, "hamnar i" perversionen eller väljer den. Här ser vi då perversionen såsom lösningen på ett problem.

"J'ai le droit de jouir de ton corps, peut me dire quiconque, et ce droit, je l'exerai, sans qu'aucune limite m'arrête dans le caprice des exactions que j'ai le gout d'y assouvir." (// Jag har rätt att njuta av din kropp, vad du än säger till mig, och denna rätt utövar jag, utan att någon gräns hindrar mig i följandet av de infall, som jag har lust att fullborda.//)

("Maximen" i Donatien Alphonse
François de Sades Philosophie dans
le boudoir. 1890, posth.)

Ofta ser Kafka till, att hjälten är hjälplös, att denne är naken, att denne är fysiskt inträngd, att någon annan använder denne, att någon fysiskt straffar, ibland pryglar,

förvandlar, eller dödar denne. Jämför I straffkolonien, som har kanske den starkast erotiska spänningen av alla FKs noveller.

Man kan – med många – mena, att perversionen i sadomasochism "löser ett problem". Eller flera. Om det visar sig att det rör sig om fler. ---- (Här är också intressant, det som bl.a. Lacan, men också Horkheimer/Adorno pekar på, att de Sade rör sig inom lagens (den samhällseliga) ramar, - knappt men dock – i det denne implicit diskuterar det tomrum som finns i den sekulära hållning som öppnar sig efter Imm. Kants Kritik der reinen Vernunft, i försöken att efter denna hyllning till Förnuftet, och konstaterandet att inga normer kan härledas ur detta, Kant ändå plötsligt i sin därpå kommande Kritik der praktischen Vernunft kommer upp med en - vad det rena Förnuftet anbelangar - helt ogrundad morallära, inkluderande explicita o. implicita maximer och "imperativ", (ex. det kategoriska imp.) som visserligen inte är gripna ur luften, men istället härrör ur Kants känsla, känslan för rättvisa och medlidande. Man pekar således ofta på motsättningen mellan lusten (alt. målet) och begäret. Begäret är driften (Ty. "Trieb") att söka lust. (Det goda.) . Man kan se detta ur två aspekter : 1.) lusten (målet) uppnås, stillas (försvinner), och i den på detta följande olusten (tomheten) inställer sig begäret efter begäret av lust (mål), ty det konkreta begäret har för en stund försvunnit. 2.) lusten (målet) uppnås i det man "förlustar sig" (Fr. "jouissance") (innehar) med begärsobjektet (blir glad) , njuter av det, men man är inte säker på att begärsobjektet, som ju är/kan vara den Andre, har nått samma mål. Därav olusten i lustuppfyllnelsen/ägnandet (ha – vara, Fr.: avoir - être) 3.) Man söker den sexuella lus-

ten i att se den Andre få sin lust uppfylld, och glömmen bort att det handlar om ens egen primära lust, som vid åsynen av den andres lustuppfyllelse blir - i slutändan - olust. 4.) Man har efter lustuppfyllelsen, uppnåendet av ägandet, varken känsla av begär, begärsobjekt inbillat eller ej, eller att man kommer att ha kvar det som just varit begärsobjekt (inbillat eller ej) såsom begärsobjekt (inbillat eller ej). Man klamrar sig fast vid den Andre eller ytterligare möjligheter hittas på i hopp om att den Andre inte skall försvinna i dessa två skepnader och lämna en ensam.

Den fysiska kärlekens problematik, där man brottas med dubbelheten att både njuta fysiskt och att njuta av att vara älskad av den Andre är ett distinkt exempel på hur en låsning här kan te sig. Och vad skulle nu per-versionen göra åt den?

"Begäret efter begäret", om vilket ovan talas om är det stora begäret, Platons Eros, och det begär som Freud också avsåg med termen, även när det avser begär att ha.

Detta begär kan då, som bl.a. här framgår, och som var och en vet, aldrig mänskligt stillas. Det är där ständigt. Undflyende, som moroten man hänger framför åsnan. Jfr. Sartre, *L'être et le Néant*, där själva jakten, "la chasse", - till sist - blir meningen med det hela. Därmed är människan också s.a.s. ständigt oförlöst, och hon kan icke uppnå lyckan, för att den inte går att hålla fast. Kunde den hållas fast, så - otvetydigt - doge ju Begäret. Begäret är begäret efter att ha just detta begär, och samtidigt plågan att ha det. "Storbegäret".

Allt detta, eller liknande - ofta mer sofistikerade - resonemang, går ofta under namnet "begärsdialektik". Härunder ingår även de fenomen som innebär att man ofta missförstår sig själv med avseende på vad man egentligen begär. Detta missförstånd har naturligtvis sitt ursprung i svårigheten i att föreställa sig vad man begär, - eller snarare den lätthet med vilken man föreställer

sig en massa av det man begär. Produktionen av bilder och föreställningar av begärsobjekt är ju till synes outtömlig. Människan som illusionsskapare är som tur är - för hennes fortvaro - en för evigt tragikomisk Mästare.

Ibland får människor för sig, i överintellektualisering, att detta komplexa förhållande, denna "tragik", är orsakad av ett missförhållande i relationen språk-människa, (i en Människans missuppfattning), - "Mitt språk är min värld" , "Språket skapar det mänskliga subjektet, men klyver det samtidigt." o.s.v. men den väsentliga drivkraften, det måste man alltid ha i minnet, är ju biologisk, och stammar från de av olika system styrda , nedärvda behoven av mat, sex och annat (Freud : Begäret. Libidon.) som i sin tur också kan yttra sig i dominans och en längtan efter att få äga. Även om jag hade en människa utan språk framför mig, så skulle denna människa ha samma grundläggande splittring i sig i förhållandet Begär-lust/mål.

Lösningen på dessa problem kan då sökas i den metaposition, som perversionen erbjuder. Det egendomliga är att perversionen, så att säga, ständigt står på lur, för att rädda denna "situation". Man har - omedvetet - nära till att bruka just perversionen för att undkomma olusten (tomheten) och motsättningen mellan att söka och att finna. (jfr. den ovan skisserade kärlekssituationen.) . Nu kan ofta en repressiv känsla - en ganska så ordentlig "censur", ett tabu måhända - förhindra att perversionen kommer att realiseras. Den starka känsla av rationalitet har kommit att prägla den människa som just blivit sekulariserad efter "Guds död" och istället "upplyst". Det rationella är borgerlighetens ideal. Det irrationella/mystiska försvinner ur den i Mellaneuropa framväxande medelklassens liv. Horkheimer/Adorno stämpelar, analogt med vad som sagts ovan, perversionen som irrationell. Samtidigt som H/A i Upplýsningens dialektik påpekar att perversionen hos Markis de Sade just präglas av upplýsningens rationella form. Skall det nju-

tas, så skall det njutas rationellt!! Tomheten i t.ex. Philosophie dans le boudoir är dock uppenbar, som filosofi i alla fall. Som Lacan skriver är denna bok inte upplysande som filosofi, eftersom man inte alls blir klokare med avseende på begärets natur. (Lacan, Écrits II, s. 148.)

Vi ser att Freud bekämpar de missförstånd som människan lider av , när han botar neuroser (den hysteriska konversionen är kanske ett slags "system-missförstånd") , och vi inser att – liksom Freud gjorde – att dessa missförstånd oftast hade sin rot i, eller var, önsketänkande. Nu kan man – som Per Olof Olofsson i Urfantasin och ordningen, en Freud- och Nietzsche-kritik, N.s Vilja till makt - begär) tänka sig en tredje "position", i det man kan urskilja ett bejakande av, icke det irrationella, men det icke – rationella, d.v.s. det drömmande tänkande, förtrollningen, och således ... hela önsketänkandet, illusionen, "auran", bejaka illusionsskapandet, "illusionernas dans". Då har man undkommit rationalitetens järngrepp, och den skuldkänsla som irrationaliteten medför. (jfr. Nietzsches svårförståeliga Der Wille zur Macht. (Posth., förmodl. ganska självständigt red. av Elisabeth Förster Nietzsche.))

Man kan också tänka på att perversionen, för att fungera, kräver något så rationellt som en överenskommelse mellan två om att vara "icke-rationella", att skapa en "lustlek". Därmed undgår man dubbelheten i att försöka vara på en gång inåtblickande och utåt närvarande, ty man har ju organiserat i samförstånd i det yttre att ägna sig åt det inre. Den rena njutningen.

Här är då perversionen, som oftast i idéhistorien inkarneras av markisen de Sade, jfr. Justine ou la... , Juliette, Philosophie dans le boudoir, m.fl., lösningen. Och det skulle alltså vara i analogi med den de Sade-iska positionen ("hållningen") som Kafka inte överträder Lagens bud, Rationalitetens lag, men bejakar det Icke-rationella (önsketänkandet) i att skapa ett perfekt per-

verst universum, där både förutsättningar, verktyg och uppfyllelse finns. Franz Kafka gör detta i en lek med Freud, och i ett njutningsfullt trots mot Freud. (Och i hatkärlek till sin egen far. Där Hermann kanske ibland rentav sammanblandas med Sigmund.) Men kanske inte utan en viss ängslan. (Skräckblandad förtjusning.). Det rationella har FK inte ngt medvetet förhållande till här: "Om Kant vet jag ingenting." (Kafka i brev till den allmänbildade Felice.), jfr. här Derridas essä Lagens kraft.

Således kan man tänka sig, att Kafka ägnar sig åt ett avancerat önsketänkande. Och att det är det som detta nattliga skrivande handlar om, i "trance". Här önskas det och uppnås med samma heta själ! Utan minsta medvetna tanke på något annat. Utom möjligen den, att i förbifarten, skapa bra litteratur. Ty skrivande och litteratur är just inte samma sak. De är sammanflätade, men inte samma.

Här kan man omedelbart konstatera att just det, att författarens fantasi är ett önsketänkande, är föga originellt. Vad som är originellt är magnituden, samt det sätt som Kafka, genom perversionen att praktiskt taget vänder ut och in på hela sig själv, och får läsaren att netop undra om denne ska försöka göra detsamma, (vilket dock inte hjälper).

Ett så, på detta vis, "uppfyllt begär", en sådan medveten rationell icke-rationalitet, en sådan själslig autoerotik, kan inte ha varit möjlig för Kafka att bedriva utan användning av kläder från den "freudska symbolgarderober" att ta på och av, att reta sitt sinne med. Psykoanalysen, säger somliga, föddes med hjälp av kokain. Freud var kokainist. För Kafka behövdes inga stimulantia i den vägen.

Psykoanalysen fyllde ett tomrum i tiden, uppfyllde som idé i viss mån ett tidens begär.

Sigmund Freuds syn på vad perversion är, koncentreras kring begreppen "norm", här norm för sexuallivets organisation. SF avvisar i mycket en diskussion kring nor-

malitet-anormalitet, och menar att den normala sexualiteten innehåller, "naturligt", perversa inslag. Han menar att det är fel att kalla någon variant av sexuell aktivitet för pervers, eftersom utövandet av den mänskliga sexualiteten ju mest går ut på en få en "lustupplevelse" (/Lustgewinn/). Häre ingår då F.s syn på t.ex. homosexualitet som en normalvariant. När Freud talar om norm här, så är det aldrig fråga om social norm. Han är inte främmande för att se flera instinkter spela in, när en perversion uppträder, och menar att en perversion ju mycket väl kan handla om annat än ett udda beteende specifikt knutet till sexualfunktionen. Således kan bulemi, anorexia och likn. vara persioner.

Ingenting av detta freudska tankegods var bekant för Kafka, kan man här inflika. Kafka kände till Freuds tidiga verk.

Oftast resonerar Freud ändå kring perversionen i den normala (vanliga, ändamålsriktiga) utvecklingen av sexualiteten. Persionen blir då sedd som antingen ett icke uppnått stadium, eller en regression till en tidig fixering i Libidon.

Om den Freudska normen, som man ställer, är den genitåla organisationen, den sexuellt funktionerande organisationen, så vidgas emellertid detta begrepp (normen), denna syn, när man i flera skrifter av Freud inser att övergången till en "genital organisation" (Med "organisation" avses här en väl fungerande O..) förutsätter övervinnande av Oidipuskomplexet, att kastrationskomplexet bearbetats positivt samt att incesttabu accepterats. Här kan man tänka på Freuds sena uppfattning , att fetischismen skulle vara bunden till ett förnekande av upplevelsen av kastrationskomplexet.

Freud hävdade att "Neurosen är en negativ perversion". "Persionens negativ." Här kan man då tro , att han avser att perversionen går tillbaka på icke förträngda manifestationer av den infantila sexualiteten. Detta ansåg trol. t.ex. Stekel. Men Freuds vidare sysslande med detta problem bl.a. i G.W. XVII, Abriss der Psychoana-

lyse, ledde honom snarare till den synen, att det här - inom detta problemkomplex - handlade om högt differentierade affekter ;flera avvärjningsmekanismer ligger bakom perversionen, menar Freud, - inte bara bortträngning, men han betonade komplexiteten i fetischismen - som är ett exempel på vad han menade med perversion - , i det denna bakomliggande, sådant som förnekande (/Verleugnung/) av verkligheten (realitetsförnekande), jagdelning (Ich-spaltung), vars nära förbindelse med psykosen han också betonade. (jfr. Die Ichspaltung im Abwehrvorgang, (1938)). Den franske markisen rör sig perverst inom sadismens område, men det är en utlevande sadism inom ett visst regelverk som präglas av rationalitet. I t.ex. George Batailles - alias: Lord Auch - fina historia L'histoire de L'Oeül är inget av detta, fallet. Där utnyttjas människor sexuellt tills de dör. Ja, Bataille utnyttjar t.o.m. själva dödsögonblicket, och infogar där den ultimata sexuella njutningen. Man är utanför varje tänkbar positiv lag, utanom det rationella.

KAFKA OCH GRILLPARZER.

Franz Grillparzer, (1791-1872), den österrikiske juristen utkom revolutionsåret 1848 med den lilla boken Der arme Spielmann, - Den fattige spelmannen - en av dessa romanitikens älskade och framhålla Kunstmärchen. Receptionen av denna lilla bok och förståelsen av den har ökat respektive djupnat alltmer med åren. Der arme Spielmann var från början av dramatikern Grillparzer tänkt som en självbiografi. Boken omarbetades dock närmast i det oändliga av denne, och utkom så slutligen, i - relativt sett - diminutiv form - i förhållande till ursprungsidén - år 1848. Den kom att tillhöra en av de böcker till vilka Kafka hade ett innerligt, men alltid ambivalent, förhållande hela sitt liv.

Denna berättelse står även centralt i den italienske germanisten Cl. Magris spekulation över den "habs-burgska myten", som just har som en av sina kärn-punkter i uppmärksammandet av det imperiets sam-hällseliga förfall, detta som bl.a. övertäcktes av den strukturellt enormt komplicerade litteraturform som just Märchen utgör. Franz Grillparzer förskräcktes – det kan sägas – över julirevolutionen 1848, just såsom bl.a. Kierkegaard och andra politiskt konservativa gjorde. Nu var romantikerna inte konservativa i själen, men deltog i en stor andlig frigörelse, i och med sin betoning på den genuina själens liv.

Man slås vid läsningen av *Der arme Spielmann* av vissa likheter i tonfall och "lokalfärg" med en del av Kafkas verk. Denna "gråbrunhet" i miljön. Nu finns det också avsevärda likheter mellan Grillparzers och Kafkas idévärldar: Grillparzer var sofistikerad, bildad, och skeptiker i alla avseenden, en slags jämbördig negation till den vidsynte G.E. Lessing. FG hade en olycklig kärlek till konsten, var djupt estetiskt kännande, och tragisk i sin livssyn. Anarkismen ligger och lurar som undertext, liksom den också ofta gör hos Kafka. Och undertext var vad romantiken handlade om.

Konstruktionen av DaS och Goethes Wahlverwandschaften har vissa likheter. Detta gäller främst i berättarperspektiv, samt i berättelsens vackra, komplexa grundstruktur. Goethes prosa är bredare och jämnare. Grillparzer inte så distanserad. Det är beskrivet av Kafka hur han läste DaS för älskingssystemen Ottilia och var djupt gripen. Han läste den gärna högt, och omnämner dem i brev till både Milena, Felice och Grete Bloch. I brev till Milena Jesenská bekände t.ex. att han hyste ett slags hatkärlek till denna berättelse: "Jag skäms över den, som om jag skrivit den själv.", en karaktäristisk passage uttryckande hans ständiga hyperkänslighet – Så modifierades hans smak alltså något. Troligen såg han berättelsen delvis såsom avbildande honom

själv... liksom han påpekade att spelmannen var Grillparzer.

I centrum för Franz Grillparzers uttalat psykologiska berättelse står Jakob, en rikemansson, vars liv framflyter i elände, omslag i ekonomisk ruin och i olycklig kärlek till musiken och notskriften. Berättaren i DaS säger sig utföra psykologiska undersökningar, och FG föregriper i vissa passager Freuds Psykopatologie des Alltagsleben. Jakob är monoman, men dock inte till den grad som en Josef K.. Jakob blir t.ex. djupt förälskad i Barbara, en kvinna som överlever honom och på berättelsens sista sida gråter, ur hjärtat, över hans bortgång och liv. Grillparzers beskrivning av Jakobs oförmåga att hantera sin fiol, men ändå hålla fast vid den, är ett litet mästerstycke. (Fiolen, och likaså ... en liten sång , är viktiga "personager"). Delar av Grillparzers (implicita) resonemang kommer sedan att ingå i Kafkas funderingar över konst och musik. Bilden av musiken såsom "räddande" och översinnlig (!) är samma hos Grillparzer och Kafka.

De mest slående likheterna finns dock i tonfallet och på det strukturella/formmässiga planet. Skisseringen av personerna är lätt och mycket byggd på gestik (händer, fötter, huvudrörelser) hos Grillparzers figurer. Jakobs resonemang är av en typ som, satt i sin tragiska ironi, påminner om Kafkas hjältars. Men: G:s hjälte är en hel person, om han nu än är mycket avgränsad psykiskt. Grundtonen av sentimentalitet i denna berättelse genombryts också ofta av andra toner, såsom skepsis, ironi, klarögd tillbakaspegling mot läsaren och av snabbfotad realism. Man kan inte undgå att hänföras av hur Grillparzer lyckats skapa en distinkt helhet av en så många gånger omarbetad historia.

Kafka:

"Av de fyra män, som jag känner som mina blodsbröder, av Grillparzer, Dostojevskij, Kleist och

Flaubert, gifte sig endast Dostojevskij, och kanske fann bara Kleist, när han pressad av yttre och inre nöd sköt sig vid Wannsee, den riktiga utvägen."

KAFKA. Makt och myt.

Det som nu var utmärkande för Kafkas skrivande var – sett ur denna synvinkel – att det var ett medvetet val, och att Kafka var medveten om att han måste (!) försätta sig i ett (halv?-)tranceliknande tillstånd för att kunna skriva. Han tycks i detta tillstånd fått tillgång till sitt inre på ett direkt sätt, och detta tycks också ha berett honom stor njutning, inblicken plus gestaltningen av inblicken. (Vi kan tänka på kärleken till formulerandets konst, som vittnats om tidigare.) . Att det nu skulle innebära ett brytande av en personlig-etisk norm, att skriva på detta sätt, det ger Kafka aldrig uttryck för. Han är visserligen missnöjd, ofta, med resultatet, men har aldrig några skuldkänslor inför själva "metoden", akten att beskåda sitt "inre fält", och använda sig av denna "insyn". (Då var Kafka ändå mycket benägen att få skuldkänslor.). Kafka ägnade sig ohämmat åt detta sätt – att leva. Och han bekymrade sig ju faktiskt inte om detta sätt fick andra personer – erkannerligen Felice Bauer – att må dåligt. Så kan man se detta behov hos Kafka som ... ohämmat. Eller ? Vad kan nu fattas i denna beskrivning av FKs förhållande till insynen och utnyttjandet av de inre bilderna ?

Låt oss säga att det handlar om ett "uppfyllt begär" (i.e. tillfredsställt), samt om en perversion i någon bemärkelse (vilket i och för sig ju skall "bevisas"....)- ; Kafka väljer bort det sexuella, det sociala umgänget, o.s.v. , ja hela livet : hans liv är skrivandet. ("Jag är ingenting

annat än litteratur."). Detta kan ses, onekligen, ur en aspekt, som självsvält, men han har en annan "näring" (jfr. t.ex. novellen Svältkonstnären). Mycket av detta är så uppenbart, att man tycker sig med detsamma märka, att ... man missar något väsentligt, när man tänker på detta vis på detta. Därför måste man, med bestämdhet, gå tillbaka till de inledande frågorna beträffande Kafka och författarskapet: var ligger det unika. Ty det är nu ju så, att självsvält och Nej till livet är vanliga, de är t.o.m. just vanliga hos författare. Och vi är ju "ute efter" att slå fast det unika i denna självsvält, detta inåtblickande , i beslutet att skriva så här, eller driften att göra det o.s.v., o.s.v.

En exakt beskrivning av de skeenden, som försiggick i Kafkas själ, är ju omöjlig att ge, men vi har ovan (tidigare i denna skrift) gett förutsättningarna, de historiska, materiella,, livsomständigheter, influenser, fallenhet och gett en (plausibel) förteckning över rädslor, som kan ge delar av bakgrunden till hur där nu såg ut i detta "landskap", på denna "scen". Vi kan i Kafkas dagböcker få en instinktiv känsla för stämningen i hans personlighet. jfr. Bachtin.: "konstnären har ingenting att säga om sin skapande process", (FoHj.s.9)

Det händer att man talar om Franz Kafka och dennes förhållande till vetenskapen, till vetenskap i allmänhet. Detta kan vara viktigt för dem som grunnar över dennes författarskap, som ju anses i sig nära nogemblematiskt gestalta en viss övergång till modernitet och till vårt allmänna medvetande om den moderna tidens mindre smickrande sidor.

De som sysslar med litteratur vet ju, att det är nästan omöjligt att skriva någon som helst litteratur - litterärtext, prosa och poesi - utan att beakta av tidens (eller forntidens) myter. Det blir helt enkelt ingen textalls om man inte på något sätt förhåller sig till de värden, föreställningar och maktstrukturer - vilka alltid är baserade på en viss myt - som uppbär tillvaron vid en viss tid och på en viss plats. En del av myten, av det mytiska,

är då alltid vetenskapens plats i tid och rum. Så kan man använda, för att skapa litteratur, en viss syn på vetenskap, och vips så har man fixat det mytologiska underlaget till sin berättelse.

Kafkas syn på vetenskap var något dubbel. Det var nämligen så att Kafka var en ingrodd skeptiker och auk-toritetshatere, men samtidigt så var han fascinerad av teknik och film. Film är en underavdelning inom teknik och givetvis ingen konstform, och har ingenting med myt att göra. Och därför inte med sanning. Alla apparater av olika slag var mysterier och därmed objekt för uppskattning för Kafka. Flygplan, bilar, spår-vagnar, hissar, båtar, skrivmaskiner, o.s.v., o.s.v. det var sådant han gladdes åt.

Men det fanns stora delar inom vetenskapen som Kafka dock skydde och rent av ... föraktade. Givetvis föraktade han många företrädare för humanvetenskapen, som teologer och samhällsvetare. Han såg med oblida ögon på litteraturvetare, historiker och psykologer. Men FRÄMST AV ALLT så föraktade Kafka ... läkare.

Kafka, som själv var kanske den kroppsligt spinkigaste människa som någonsin vandrat på jorden, hade ett starkt intresse för sundhetskultur: gymnastik och veget-arianism. Och nudism. Kafka rodde och kunde hantera häst i terräng. Angående olika piller och mediciner så aktade han sig noga. Kafka ansåg att det bara fanns en enda sjukdom, och det var människans andliga dåliga tillstånd. Alla yttre sjukdomar, menade Kafka, löpte tillbaka på en själslig osundhet och falskhet.

I romanutkast och i noveller förekommer ofta hos Kafka; som myt då alltså; olika vetenskapsmän, doktorer, upptäcktsresande, rättslärda, kapitalister, och experter på ditt och datt (som på djur, berggrund, myter och histo-ria). Dessa människor kommer i historierna nära nog utan undantag alltid till korta, och förlöjligas. Så kan man säga att alla dylika stackars misslyckade auktorite-ter står för mycket av innehållet i Kafkas berättelser, och bildar där ett mytologiskt kaos. Ordningen hos

Kafka representeras av formen, där Kafka lade sin energi. Myten kommer alltid naturligt, och Kafka hade en naturlig förmåga att logiskt och obarmhärtigt avslöja myten, och vetenskapen SOM myt.

Det determinerande bimytska.

Inte alla av Franz Kafkas berättelser är uppbyggda enligt det schema jag skisserade i min Kafka och det kafkaeska. Detta schema innebär bl.a. att både hjälte och omvärld är laddade med material, som kan ses genom Freuds tänkande. Följaktligen tycks där inte Freuds tänkande vara den dominerande myten.

Det intressanta är emellertid också, att i de texter, där eg. inte något särskilt tycks stå på spel, att även där Censorns skarpa blick är engagerad. Även där får vi alltså den relief – den undertext, den motmelodi – som myten ger.

Det viktiga är dock att Kafkas text inte enbart spelar med det explicita, övre skiktet, mot det mytiskt freudska, som ett undra, men att Kafkas romaner även spelar mot en annan tidslig myt, symbolismen, som ligger ännu längre under än det freudska. Här uppnår man så en ironisk effekt. Detta åstadkoms i sin tur p.g.a. det faktum att Freuds teori inte utpekar universella innebörder till sina symboler. Freuds psykoanalys behandlar individuella symboler. En drömsymbol hos Bertha har inte samma innebörd som en hos Arnold.

Det kommer alltså vid läsningen av en kafkatext den effekten att den antydda freudska symbolen ENLIGT DEN SYMBOLISTISKA KANON (den symboliska romanen) ses som universell, och satt i konvention, fast den INTE ALLS ÄR DET. Den freudska symbolen utsätts för en – orättvis – belastning. Här uppstår då, i

undertexten till Kafkas manifesta text, ett ironisk spännsfält, och en oscillering.

Det är detta – det bimytska – som till syvende och sist determinerar effekten av den kafska tekniken.

Vid byggandet av den kinesiska muren.

Denna vackra Kafkanovell är ett fragment, liksom så många av FKs kända noveller. Ur manuset till Vid byggandet ... lyfte FK sannolikt en del kallad: Ein Kaiserliche Botschaft – publicerad i Die Selbstwehr, sept., 1919.

Huvudpersonen i Vid byggandet av den kinesiska muren är en kinesisk byggmästare på lägre nivå som också sysslar med historia, främst folklöre och sägner, legender, från det gamla södra Kina. Med ett utomordentligt nyanserat resonemang söker byggmästaren förklara orsakerna till att man byggt muren i avsnitt om vardera femhundra meter, samt att man lämnat dessa delar att länge stå åtskilda.

Vi har i denna långnovell en liten berättelse, om kejsaren, som vid sin död sänder ett bud med en budbärare till en avlägsen medborgare i det väldiga landet, som är så stort att inte ens himlen räcker för att täcka det! Så stort, att budet inte ens kommer halvvägs med budskapet, som kejsaren bedömde vara av mycket stor vikt. Vi ser att denna berättelse är en omvändning, av Inför lagen, eftersom det i den kinesiska berättelsen finns en Herre, oändligt mäktig, men ändå inte mäktig nog att framföra sitt budskap. Kejsarens makt räcker inte till inför de oändliga omständigheterna. Förgäves drömmer

den presumtive mottagaren, medborgaren, vid sitt fönster om att få ett budskap från sin kejsare. Detta är märkligt. I den inramande berättelsen om muren är det själva maktanalysen som är det väsentliga. Historien om det kejsarliga budskapet kan kanske förstås bättre mot bakgrunden av sin inramning, och man kan fråga sig, med vilken rätt Kafka ansåg sig kunna bryta ut delen ur det hela. Här kan man verkligen spekulera över FKs syn på sitt författarskap. I denna berättelse "finns" egentligen ingen gudsfrånvaro: folken i det väldiga riket längtar efter sin kejsare, men de vet inget om honom, inte vem av kejsarna som lever, eller ens vilken dynasti de lever i. Kejsaren må finnas eller ej, budskap komma fram eller inte. Avståndet är hur som helst så enormt, att det faktiskt inte spelar någon roll om Kejsaren finns. I detta senare ligger nästan att han väsentligen finns. Strukturerna finns, och längtan hos mannen av folket finns.

Längtan är här en psykisk storhet, som bär upp hela halva berättelsen, liksom den rädsla för nordfolken, som bygger hela kinesiska muren, medan nordfolken i själva verket aldrig nånsin har hotat det väldiga riket, och enbart förvånade ser på hur hela den väldiga muren byggs, och byggs så intrikat och mångförslaget, att man kan tro, att meningen med muren bara delvis är att skydda. Den har också mening i sig själv. Det antyds av en spekulativ ande att dess egentliga mening skulle vara, att vara en ny grund till ett Babels torn. Nu kan muren – symboliskt – vara: litteraturen. Kafkas litteratur. Man misstänker ibland att berättelsen handlar om, eller har som "förevändning": författandet. Det är, såsom t.ex. M. Pasley, påpekat, så, att Kafka ofta använder sin egen skrivsituation eller författarsituation, som utgångspunkt, innehåll eller förevändning. Här märker man då hur berättelsen kan läsas "skelande", liksom man kan tänka sig Kafkas eget skrivande såsom ett "skelande"; det är lätt att föreställa sig Kafkas nöje i att hålla två perspektiv samtidigt i huvudet: d.ä. att låta en historia om

sin egen kamp med skrivandet successivt belysa ett tänkt bygge av kinesiska muren, samtidigt som han låter detta bygge belysa sitt faktiska skrivande.

Så kommer som ett resultat, alltså vid en sådan läsning, återigen ett romantiskt Kunstmärchen-svävande till synes. Om man väl börjat läsa Vid byggandet av den kinesiska muren på det sättet, så blir det en vansinnigt spännande historia, i en biografisk - psykografisk - eller grafografisk - tolkningsanda. Den har samtidigt en flöd-ande musikalisk stil.

"Had one to name the artist who comes nearest to bearing the same kind of relationship to our age as Dante, Shekespeare and Goethe bore to theirs, Kafka is the first one would think of."

(W. H. Auden , 1941.)

Första bekymret & En svältkonstnär.

I novellerna En Svältkonstnär och Första bekymret tas det - övertydligt - upp ett tema som var smärtsamt viktigt för Kafka. Det handlar här om det som fyller mycket av hans dagböcker och troligen nattliga tänkande. Hans egna förmågor och oförmågor - vilka tycktes honom själv intimt sammanflätade. De två berättelserna berör även sammantvinnandet av ensamheten och konsten.

I Första bekymret - publicerad 1921 i tidskriften Genius - ser vi i en ung trapetskonstnärs bekymmer en rad fenomen: - 1. - Bekymret är nog inte dennes första. Det är ett av många bekymmer, som gör att trapetskonstnären i tvånget att på tåget sova på bagagehyllan nu somnar i "en skenbart lugn sömn". Den rynka i pannan som impressarion nu ser på trapetskonstnären är den första rynkan orsakad av - många bekymmer. - 2. - Så är det impressarions första insikt och kanske

också hans första bekymmer om sin klient. Trapetskonstnären är fast i en process, som liknar många av de öden som antyds i Kafkas berättelser. Konstnären tycks snärjd i en tvångsmässighet. "Bara den enda stång i händerna – hur kan jag då leva?" . Den första trapetsen måste följas av en andra. Så kräver konsten det omöjliga. Här fler och fler stänger ... in aeternum.

Novellen är udda i Kafkas produktion i den bemärkelsen att den faktiskt nämner något om hjältens kropp, nämligen den första av bekymrets rynkor som skapas på hjältens panna. Uppgifter om t.ex. Josef K, lantmätare K. eller Karls fysiska varelse saknas.

Svältkonstnären är, skenbart, en asketismens Höga Visa. Egentligen handlar det om ett patologiskt fall av svält, som missförstås. Asketism är naturligtvis också sin motsats. (Den som ingenting begär, ... begär allt!). Mannen kan – av inre skäl – inte äta, och detta utnyttjar både han och folk ikring denne för att göra sig en liten förtjänst. Det är nu svårt att inte läsa denna berättelse som ett självporträtt, ett porträtt av en författare, en (riktig) allegori: det handlar inte om en typisk svältkonstnär, men om Franz Kafka själv, som – som Milena skrev till Brod – "uppenbarligen inte kan leva". Nu är Kafkas berättelser inte liknelser, enl. honom själv. Vad de är bestämmer dock var och en. Att de nu aldrig är typiska liknelser kan man kanske underbygga med det faktum att det ofta finns avvägar i dem, och att det huvudsakliga intrycket inte är att de illustrerar något, men att de är. Men det är måhända subjektivt. Mer objektivt är om man säger att de inte är byggda likt en liknelse, som bör arbeta på ett enda hänvisande plan. Kafkas berättelser är skenbart liknelser. Om liknelser har han ju själv skrivit åtskilligt, och därmed – själv – problematiserat just det, som de som påstår att han skriver liknelser, påstår.

Det viktiga med Kafkas produktion är inte, att de eventuellt innehåller liknelser, men att de äger en särskild, unik form.

Det tycks som om Dora varit - implicit eller explicit - mycket kritisk till mycket av Kafkas förhållningssätt till livet, och att hon på något sätt - samtidigt som hon uppskattade och höll av honom - liksom Milena än mer prononcerat, påpekat den mentala anorexi som Kafka i hela sitt liv i viss mån levde i. Hos Kafka är onekligen isolering, självdestruktivt beteende, "Nejet till livet", oförmågan till att leva, att finna "rätt näring", ett huvudtema.

SCHAKALER OCH ARABER.

Kafkas djurhistorier är många och ganska skiftande till sin natur. De står i ett egenartat, och inte var för sig irakt förhållande till alla liknelsegenrer. Vi kan bland "djur-historierna" urskilja så olika berättelser som Förvandlingen, Liten fabel, Husfaderns bekymmer, Schakaler och araber, Boet, Den sanningssökande hunden, Redo-görelse framlagd inför en akademi, Josefin sångerskan, eller musfolket och Gamen.

Ibland har dessa berättelser en invecklad komposition - som Förvandlingen, Schakaler och araber, Husfaderns bekymmer och har där verkligt lite beröring med en traditionell allegori eller fabel, men kategoriseras oftare och bättre i termer av "grotesk". I dessa senare berättelser finns en mycket stor spänning mellan huvudelementen, och berättelserna spränger p.g.a. det sätt vilket denna spänning är full av inadvartenser i förhållande till realismen ramen - och en slags normalitet, och vi finner i dessa berättelser inget enhetligt uppgående i någon genre. Man är här vanligen frestad att läsa dem och diskutera dem som om de ägde en symbolisk innebörd, men denna är sällan särskilt tydlig på det explicita planet. Att den splittring som dessa berättelser genom sin struktur gestaltar i form ofta av en kontrast människa-djur ofta kan ses belysa Människans ensamhet, unika villkor, och hennes förhållande till annat levande

- och döda ting, det gör det alltså ofta möjligt att säga att de handlar om ett förhållande till annanheten, samt ett generellt lyftande av frågor om mänsklig identitet. Det är alltså svårt att kategorisera dessa berättelser, och det är snarare meningsfullt att säga, att de ofta står i kontrast till, och ger sken av att stå kritiska till, eller göra sig lustiga över konventionella genrer som allegori, fabel, parabel, liknelse, och således även ställa dessa genrer i ett särskilt ljus, som Kleinkunst som framhåller sitt eget innehåll, som i sin pregnans står som svävande mitt emellan genrer.

Den lilla, vanligen av sionister eller somliga arabiska kommentatorer lättsinnigt "kapade", novellen Schakale und Araber är skriven 1917. Den publicerades av Buber i tidskriften Der Jude 2 Okt. 1917.

Balfourdeklarationen om Palestina förmedlades av engelsmännen. efter kontakt mellan Balfour och Weizman till ledaren för det judiska samfundet i England, i november detta år. Martin Buber ville sätta denna novell, jämte Redogörelse för en akademi, under rubriken Två parabler, men Kafka vägrade och ville ha titeln: Två djurhistorier. Redan här börjar alltså tolkningsdragkampen om Kafka! Mystikern Buber vill ha Kafka med i den sionistiska kampen. Han vet ännu inte att han "har med Kafka att göra".

Berättelsen beskriver hur en europé besöker öknen och hur denne där omsvärmas av schakaler som på alla sätt söker beveka mannen att hjälpa dem, att med en stor sax, ty. "Nähschere", som de sparat för ändamålet, skära halsen av araberna. Mannen vägrar. I konversation med en arab i närheten får mannen höra, att detta är ett ständigt pågående hot från schakalerna. Araben förklarar dock - efter han bjudit schakalerna på en död kamel - att han älskar schakalerna, som de är. I en tolkning skulle då schakalerna vara de ortodoxa judarna, och saxen skulle nu, sedd av Kafka i en slags profetisk klarsyn ... , vara en ... atombomb. I en längre uppsats av Jens Hanssen framgår att denna novell haft stor

betydelse – jämte generellt noveller av Kafka – för modern arabisk litteratur.

Att berättelsen skulle handla om något annat än judar och araber, det har många svårt att föreställa sig. Egen-
domligt nog. Man bör betänka, att Kafka är en högst raffinerad berättare, att han inte i några andra noveller
alls – enligt oss – visat sig vara en typisk idédiktare. Kafka kan ha haft en kritisk inställning till parabeln,
erkannerligen den judiska, och man kan inte utesluta att detta också gäller fabeln.

Det är också lite ologiskt att tänka sig, att nu schakaler-
na skulle stå för något annat i berättelsen, men att inte araberna skulle stå för något annat än araber. (I en allegori, eller parabel, skall ju, formallogiskt, $A=B \wedge C=D$ råda, d.v.s. två likhet-med-annan-relationer, alltså inte: $A=B \wedge C=C$). Schakalerna symboliserar alltså, enl. somliga, det judiska folket. Och araberna symboliserar sig själva. I en allegori. Orimligt. Dessutom framkommer det, om man ser på Kafkas manuskript en notabel egendomlighet. Där står: "Vi slog läger vid oasen Gemalja (/ arabiska = vacker / överstruket av FK). Vännerna sov. En beduin (överstruket, ersatt med: "arab") en arab kom fram./.../. Således (?) var beduin och arab utbytbara för FK. Beduinerna sågs av dåtidens judiska bosättare som kusiner; de var semiter såsom tex. abessinerna/d.v.s. : de nuvarande etiopierna/. Sannolikt var betydelsen av denna berättelse av personlig art för Kafka.

GAMEN.

Gamen kan, med biografien i hand, lätt läsas som en av Kafkas straff/döds-fantasier. Den tycks ju anspela på historien om Prometheus. Kafka tyckte om att modifiera klassiska legender och att anspela på kända symboliker och klassiska myter Exempler på detta är flera: Poseidon, Sancho Panza, Kinesiska muren, och berättelsen om

byggandet av Babels torn. En man anfalls i Gamen av en gam, som envisas med att hacka berättarjagets fötter. En herre kommer förbi och frågar varför han tillåter det. Mannen menar, att han är värlös och fågeln är (för) stark, och om han försöker något, så anfaller fågeln ansiktet. Då offrar han hellre fötterna. Herrn går och hämtar ett gevär. Gamen har dock förstått, "hade lugnt åhört" samtalet, och så snart den främmande gett sig av tar nu gamen sats och borrar sen sin näbb långt ner i kroppen på sitt offer: " Fallande bakåt kände jag befriad hur den drack allt det blod, som fyllde mina djup, och svämmade över alla gränser." Så var nu mannen alltså fullständigt ur stånd att skydda sitt ansikte och sitt liv. Tycks det. Att han skulle kunna springa från platsen, det faller honom inte in. Han är inte fjättrad vid platsen, som den antika grekiska sagans Prometheus var. Här är Jaget dessutom befriat från skräck när fågeln dricker de väldiga blodmängderna. Gamen är här blott en gam, men en gam som förstår, och som blir aggressiv utöver det normala, när den hör talas om gevär. Innan dess hade den nöjt sig med att hacka i fötterna på sitt offer. Något "prometiskt" finns inte i berättelsen. Mannen måste ju "hjälpas" av gevärsmannen. Nu hade blod troligen för Kafka kopplingen till blodstörtningen från 1917. Berättelsen tycks vara skriven 1920. Kafka hade ju – som nämnt ovan – läst Freuds essä om Leonardo da Vinci, där L., enl. Freud som barn får sina läppar berörd av stjärtfjädrarna på en gam. Troligen influerade denna essä Kafka, med dess vittgående tolkningsfrenesi – och man tror ju att den också påverkat Titorellikapitlet med dess bildmässighet och förekomsten av porträtten av domare i Processen. I denna historia om gamen har vi också det egenartade, att fågeln här förstår människors språk. Detta gör då berättelsen fabelaktig, men på det "halva" vis, som Kafka ofta använde sig av. Ty en riktig fabel innehåller ju traditionellt enbart djur, som alla är liksom människor.

Josefin, sångerskan eller musfolket.

En slags "förtvivlad begrundan" finner vi i somliga av Kafkas sista berättelser, så mycket kan man våga säga. I Josefin, sångerskan liksom i Boet. I Josefin... behandlas delvis konsten, skrivandet, sett ur ett perspektiv som påminner om hur Franz Grillparzer beskriver konsten i Der arme Spielmann. "Jag hade ju ingen röst." säger spelmannen. Dessa berättelser motsäger kanske den tes, som framförts, t.ex. av Kumpfmüller, om att Kafka skulle varit "lycklig" det sista året av sitt liv. Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse är Kafkas sista berättelse, där man finner Kafka mer tydligt tala om – vilket är sällsynt – estetik, och om förhållandet konstnär- publikum, och om Konstens uppgift, hur annorlunda konst kan vara mot vad man tror, och hur lätt en konstnär glöms bort och ersätts av en annan – med ett annat uttryckssätt och andra medel. Så kan konst också utövas av en som inte sjunger, men som istället knäcker nötter, på ett sätt, som överskrider nötknäckande, men underskrider gemene mans nötknäckningsförmåga ... Här finns, i denna berättelse, som mera är en redogörelse, en sällsam glidning, då det ju samtidigt som det är ett stycke konst, behandlar just denna konst. Och denna dubbelhet berör ett flertal plan, som "konst" icke är entydigt.

Så blir också det allegoriska momentet belyst på ett festligt sätt när Kafka här skriver om detta rättfolk, i vi-form: "Vi är tysta som möss.", med en fintlig "reduplikation", som det i vissa sammanhang kallas. Vad nu musfolket skall ses som, t.ex.: a.) mänskligheten, eller: b.) judarna, det kan man ha olika åsikter om. Utmärkande för detta folk är, att det inte har någon barndom, och att det samtidigt är sällsynt barnsligt. Detta folk har då i avsaknad av barndom heller ingen ålderdom. Många av

Kafkas figurer är ju som figurer "stora barn", livet igenom, som det tycks. Här är ett helt folk sådant.

Vad som måhända är det bestående intrycket av argumenten och argumentationen i denna konstfärdiga prosa (om honom själv) är ett testamente, där FK drar sig tillbaka, liksom Josephine, gör, delvis åberopande sig på sin hälta, delvis på det faktum, att hon inte finner sig förstådd och vägras försörjning av folket Det sägs förklarande, att det lagts fram lite alldeles speciellt konstfärdigt knäckta nötter, men att allt detta skall glömmas och ersättas av något annat. Att det att berättelsen indikerar något om att konstnären, eller Kafka, bör glömmas, som Judith Arndt i en uppsats antyder, kan jag inte tydligt se. Den melankoli hon förnimmar i novellen, kan dock även jag förnimma. Det finns som här hos Kafka några få beskrivningar av kollektivet. Vi har det även i Den sanningssökande hunden och i Schakaler och araber samt i Prometheus. Kollektivet är närvarande som något räddande, men inte för hjälten. Kollektivet skymtar dock i Josefina

BOET.

Popelová skriver om Kafka och den genuina, prononcerade, smärtsamma ensamheten, i dess betydelse av ofrivillig isolering:

"Den allmänna, alldagliga framställningsformen för ensam-görandet/blivandet är hos Kafka särskilt påfallande, i motsats till de exotiska formerna för ensamgörandet/blivandet i romantiken." /...../ "Ensamblivandet är absolut. Kafkas humanitet består däri, att han söker en väg till människan i detta ensamblivande /...../, att han finner ett förhållande till människorna i dess utlämnadhet och hjälplöshet."

Fragmentet berättelsen Boet – ännu en "djurberättelse" – är skriven 1923/24 i Berlin, när FK bor med Dora på Grünwaldstrasse dit de flyttat från det bekväma Miquelstrasse, där hyran hade fördubblats – under hyperinflationstrycket i Tyskland – på en månad.

Under perioden vi här talar om, studerade Kafka Tal-mud, samt spenderade tid på att grunna över om han kunde åka till Palestina. Inte alla tog då emot en sjukling. Fattigdomen var påtaglig, och han och Dora samlade pinnar i en park att elda med hemma. De värmdes bättre än tidningar.

Boet är författad på en natt – just som Domen – om ett djur inunder hedmarken, och här beskrivs troligen – så anses det – Kafkas författarliv. (Slutet av berättelsen har förkommit, – Dora syns ha fått order att bränna det.). Det är en av många texter där materialet är hämtat direkt från hans eget dagliga grubbel. Denna berättelse tycks såsom en spegel för honom, där han ställer reflexioner – i lucid form, och oupphörligt – om författarskapets trygghet och om sin egen existens´ osäkerhet. Så läser man den företrädesvis, (men med viss sorg ...) , om man känner något till Kafka.

Tonfall och grepp är här kanske något anorlunda än i många tidigare texter. Här syns liten eller ingen ironi. Omvärlden är stabil. Den "underjordiske" hjälten uppvisar inga tecken på splittring, är på det hela sansad och man kan inte se något slags "spel" mellan Subjekt- och Objektvärld. Objektvärlden är inte på något sätt förvrängd eller supplerande, uppvisar inga drag av "drömd verklighet". Var nu detta början på det nya författarskapet, som Franz och Dora talat om ? Eller är det en uppsummering av läget? Döden var en hotande realitet. Kafka skulle komma att dö tidigt på försommaren 1924. Eller var det början på "den stora romanen"? Det djur som beskrivs i Boet, är emellertid explicit ett litet grävande djur, aningen större än en mus, med tänder, bor under marken och har byggt ett

sinnrikt bo där det trivs med att vara, att ligga och halvslumra på olika platser i de många gånger det byggt. Djuret har verkligen inrättat sig där, och hyser inga önsknings om förändring. Viktigt för det är att boet är solitt skyddande. Det byggs med uträkning och list, men kräver ofta rent kroppsligt arbete. Då använder djuret sin panna, för att packa jorden till extrem hårdhet. När djuret på så vis har stött sin panna blodig i bygget, så är det nöjt. Då är ju väggen stenhård.

Detta djur är alldeles ensamt. Det längtar inte efter sällskap! Det sysslar med ett fåtal ting, som det tycks:

- 1.- Det att bygga på sitt bo, efter att ha funderat noga på hur fiender inte skall kunna tränga in i det och fånga, eller döda det. Boet har flera ingångar. En ingång är uppenbar, men via den stöter man bara snart på en vägg. Långt ifrån denna ingång finns - på heden - en ingång, som är uppenbar för alla. Vem som helst kan gå in där. Men det är inte troligt, menar djuret, att någon gör. Djuret ängslas oupphörligen för inkräktare.

- 2.- Det är ute och jagar då och då, och tar med byten och ...

- 3.- Det lägger upp förråd på en centralplats. - "Burgpfplatz" -. Det har förråd så att det räcker ett halvår. Djuret njuter av förråden. Staplar ideligen - varsamt - om dem och går omkring ibland och njuter av dofterna av ingredienserna. Vissa dagar går det inte ut ur boet.

- 4.- Djuret tar också ofta njutningsfullt igen sig, slumrar eller halvslumrar.

Men det lilla djuret - som kanske är en mullvad - är alls inte nöjt med bygget. Det är inte ett säkert bo. Det byggdes också "halvt på skoj" sägs det. Det ligger likväl en stor risk i att bygga om det. Man skulle då förlora den trygghet man har. Visserligen var det från början riskfyllt att bygga boet, men varför då utsätta sig för denna, alls inte nödvändiga risken, återigen genom att bygga om boet, för att få en osäker förbättring?

Djuret vistas nu mycket vid ingången, det funderar på att helt lämna boet, eller kanske, som en perfekt lösning ha någon som – i samförstånd – vid ingången till det, vakter ingången. Efter diverse funderingar kring detta finner han det omöjligt, då denne förtrolige kanske då rimligen skulle vilja se boet, och det gick ju inte, – då ingen då var vakt, ...o.s.v..

Djuret kan, när det är nere i boet vid borgplatsen, och ser de tio tunnlar som leder från (till) denna plats, njuta av boet. Många har byggt sådana bon, men ingen har byggt ett bo liknande hans. Ingen har byggt samma bo. Ingen har skrivit på just samma sätt som han, Kafka.

"/.../ då ligger tanken på säkerhet mig fjärran, då vet jag mycket väl att detta här är min borg, som jag vunnit åt mig, genom kraftsande och bitande, stampande och stötande av den motspänstiga jorden, min borg, som på intet sätt kan tillhöra någon annan och är till den grad min, att jag här slutligen lugnt kan ta emot också den dödliga stöten från min fiende, ty mitt blod sipprar här ner i min jord och går inte förlorat. Och hur sällsam mot detta är då också icke meningen i dessa sköna timmar, som jag brukar tillbringa, halvt fridsamt sovande, i dessa gånger, som just är beräknade för mig, för att vällustigt ligga och dra sig, för barnsligt ikringrullande, drömmande vila, saligt insomnande."

Här kan man ju naturligtvis göra en biografisk tolkning: ingen kan skriva samma som jag, "säger" Kafka. Men djuret tvekar angående meningen med boet, särskilt i förhållande till världen ovan.

Så småningom, när djuret tycks bestämt sig för att dock hålla sig i boet, ensamt, så börjar det höra ett svagt ljud, som dels oroar, dels rentav stör. Det visar sig oerhört svårt att lokalisera. Hur djuret nu än gör: det gräver än hit än dit, söker genom sinnrikt lyssnande få reda på om det är smådjuren, som det brukar äta, eller

om det är ett större djur, eller något annat som stör med detta, som det tycks överallt ifrån kommande pipande eller susande ljud.

Lösningen på detta problem är svåråtkomlig. Vad skall/kan göras? Djuret har svårt att koncentrera sig, - börjar leka med sitt grävande. Och till slut somnar det. Ibland tror det, att de inte hör något alls. Men så hör det åter det där pipandet.

I STRAFFKOLONIEN.

I novellen I Straffkolonien är huvudpersonen en upptäcktsresande, som i den heliga objektiva vetenskapens namn skall undersöka en fångkoloni på en avlägsen ö. Besöket blir en katastrof, då besökaren låter sin objektivitet förleda honom till att helt enkelt bevittna ett mordförsök samt ett fullbordat självmord, utan att söka förhindra något av detta. I En läkare på landet tycks doktorn mer hänge sig åt sin förtvivlan än sitt yrke. I Schakaler och araber finns även där en objektiv blick som en slags syndare. En redogörelse för en akademi visar på vetenskapens skuld, i och med att här visas en apa som ryckts från sin naturliga miljö och blivit ett spektakel för de s.k. civiliserade människorna. I Byskolläraren framställs fåfängt jagandet efter ära inom biologin. I Vid byggandet av den kinesiska muren ser man hur arkitekter ställer sin förmåga i maktens tjänst. I En hunds efterforskningar ses det fåfänga i att vetenskapligt framställa en grupp som mer värd än en annan. I romanen Amerika syns tekniken och hela samhällsstrukturen göra de lägre klasserna till flarn för vinden, till omedvetna och glömda slavar. I Slottet är även där det stora samhällsbygget överskådligt, och makten, Makten, som satt vetenskapen i sin tjänst, har ordnat det så fiffigt, att denna själv är helt osynlig. I Processen är det lagen och rättsvetenskapen som byggt ett kolossalt

system i vilket envar vanlig medborgare famlar omkring utan att nånsin förstå hur en diffus brottsanklagelse skall kunna försvinna. Juridiken i Maktens tjänst har gjort livet till ett helvete.

Dessa är nu de myter, de vetenskaper och de maktförhållanden som uppbär det yttre hos Kafka i dennes berättelser. Vissa människor skulle påstå att det är just dessa myter, vetenskaper och makter, som denna prosa HANDLAR om. Det är ändå, menar jag, fel. HELT FEL! Kafka var intresserad av att kritisera sådant som hör till dessa sfärer. Ja, han älskade det nog. Högt. Men det var ändå bara i förbifarten, som förevändningar, som Kafka använde dessa myter, vetenskaper och maktstrukturer. Det är inte dessa det handlar om. Vad alltihop istället handlar om är det spel som grundar sig i spelet med det s.k. Självet, grundat i den myt som Kafka mest av allt älskade att bolla med, och som han var både mycket positiv till samt hade en skeptiskt inställning till, - var hatälskande i förhållande till: nämligen Freuds tänkande: den psykoanalytiska teorin, drömsymbolläran och den första topiken...

Kafkas verk handlar nästan uteslutande om denna lek och om att ge detta komplement till Freud, i förbindelse med kärleken till den romantiska SVÄVNINGEN. Kafka, som var en mycket medveten människa, visste nämligen att det vore omöjligt att vinna gehör bara för den romantiska svävningen, för ironin, såsom han lärt sig den hos Flaubert som behandlar andra myter, Napoleonska, katolska, och andra, ytligt ibland, ibland kraft-fullt utan att svepa in svävningen i en handfast, upprörande tematik. Om han inte kunde skrämma folk, så att de inte förstod att de njöt av det stora spelet med de psykiska nivåerna, så skulle läsarna märka att allt bara handlade om spelet med de psykiska nivåerna, och således avfärda allt som en lek i ett elfenbenstorn. Därför tog Kafka riktig i och klädde sin lek i en den mest mördande kritik av makt, seder, myter (!), förvillelser, fåfängor och dröm-merier.

Det mest fantastiska med Kafka är givetvis hans författarskap. Men det näst mest fantastiska är, att lyckades torgföra sitt författeris romantiska lek, genom att så perfekt draperar den i något helt annat än en kittlande lek

för alla sinnen, vilken den ju är. En erotisk lek med Freud. Man måste buga sig för Kafka, med ett tacksamt leende. Inte nog bör man tacka Kafka för att denne öppnade - i och med användande av de olika grepp jag gett en skissartad beskrivning här - upp för en så komplex litteratur, framtidens litteratur, den vi emellertid ännu inte sett minsta skymt av.

(Jag behandlar här, skissartat, Kafkas förhållande till Freud som myt, och talar ingenting i detalj om själva kärnan i Kafkas egenartade teknik, med vilken han erövrade världen. Denna teknik, som i hela sin svår-gripbara dialektiska gestalt helst visst är beroende av den freudiska myten, behandlas grundligt i min bok Kafka och det kafkaeska, 2019.)

Man kan tänka sig att ge sig in i svävningsestetiken, med målet att landa där.

Kafkas Jättemullvaden. (Alt. titel: Byskolläraren.)

Denna novell handlar om en för gemene man skäligen obetydlig händelse, nämligen uppdykandet av en ovanligt stor mullvad i en enslig trakt. Den ende som bryr sig om fyndet av denna mullvad och som är en av de få som faktiskt sett detta djur, som är bortåt en två meter långt, vilket är betydande för en mullvad, är en byskollärare. Denne har nu författat en liten skrift om mullvaden, men den har inte fått någon stor spridning eller uppskattning, mest beroende på - och detta inser byskolläraren - att han inte är expert på området.

En berättelse om en "jättemullvad" får ju ganska lätt ett löjets skimmer över sig, och om man tänker på att detta skrevs under en tid, när "jättedamen" fortfarande var en

attraktion på cirkus, så kommer saken i ett någorlunda rätt historiskt ljus. Kan man tycka. Det tycker dock förmodligen inte byskolläraren i berättelsen. För denne är det hela värt att hisna över.

Skriften avfärdas, eller rättare: den skapar ett mycket ringa intresse. Då reagerar berättelsens "jag", en köpman i staden, och skrider in och undersöker saken, och utan att ta kontakt med byskolläraren, författar denne i sin tur egen enskild skrift som han publicerar. Denna röner dock samma öde som byskollärarens skrift. Inte heller köpmannen är ju kunnig på området. Bara kanske något mer vältalig. På köpet blir köpmannen ovän med byskolläraren, som delvis misstror köpmannen och tror att denne vill ta åt sig äran. De två möts sedan och har en mindre uppgörelse om vad som hänt, vad som gått fel, och vad som kan åtgärdas. Köpmannen finner att byskolläraren inte går att tillfredsställa, och händelsen uppmålas till slut som ett stort känslomässigt nederlag för köpmannen, som om det nu gällde något stort. Byskolläraren sitter tyst och tvär på sin stol när berättelsen slutar.

Vad som nu går över alla proportioner är den betydelse man tillmäter missförstånden mellan sig, sinsemellan. Missämjan är inte stor, men den är enträgen, och i envetenhet helt proportionslös. Ändå kan man inte peka på exakt måttet av proportionslöshet. En vanlig missämja och denna missämja kan likna förhållandet mellan en vanlig mullvad å ena sidan och en jättemullvad å andra sidan. Fyndet av jättemullvaden kommer i slutet av berättelsen i bakgrunden. Det återstår två män, som aldrig kommit nära varandra och nu skall till och skiljas åt. "Han vill ha något av mig," tänker köpmannen. Byskolläraren vill antagligen i första hand ha rätt. Det är väl köpmannen som vill ha något av byskolläraren. Men varför vill de ha det? Varför är det så viktigt att ha rätt? Och det till på köpet i fråga om en jättemullvad? Vad är livet, när det kommer i skuggan av en jättemullvad? Vad är vikten av en händelse? Vilken

händelse är nu större och vilken är mindre än upptäckten av en jättemullvad? Vad är livet, annat än upptäckten av en och annan jättemullvad? Samt att skriva en liten bok om det. Ty, som essäisten Klara Johansson uttryckte saken: "Till slut blir allting litteratur."

Givetvis blir allting litteratur. Vad skulle det annars bli? I förbund med och i njutandet av myten, den dåtida och samtida myten, kommer förståelsen av diskursen.

S. Kierkegaard:

"For mig er Intet farligere end at erindre. Har jeg først erindriet et Livsforhold faaer jeg først Tid til at gjøre en Erfaring, jeg alt ofte gjort, at Erindring mætter rikligere end al Virkelighed – saa er det forbi. Et saadant Livsforhold er allerede gaaet ind i Evigheden og har inget timelig Interesse."

AMERIKA. (Kafkas "Amerika".)

""Det gränsar ju till det fantastiska.""

(Romantisk-ironisk blinkning.

Karl Rossmann i Amerika.)

Den försvunne el. Amerika - är det första romanprojekt som Kafka inledde, kanske i Januari 1911. jfr. Dagboken 19. Januari 1911:

"En gång hade jag en idé om en roman, i vilken två bröder kämpade mot varann, - den ene åkte till Amerika, den andre stannade kvar i ett europeiskt

fängelse. Jag skrev då och då några rader på den bara, ty den gjorde mig trött./...../ ”.

FK var ju i många år smått förtvivlad över att han bara skrev korta texter. Detta arbete höll han länge hemligt – mot sin vana – för vännen Max Brod.

Amerika – som land – d.v.s. U.S.A är ju redan från början lite ”deformerat” i Kafkas tappning – genom den famösa inledningsdetaljen beträffande vad frihetsgudinnan håller i handen. Enligt Amerika håller hon inte bara upplysningsvis ju ett svärd i handen , och icke en upplysningens fackla. Detta skenbart så obetydliga inaugureringerande faktum kan ju ses såsom emblematiskt, och såsom ett uppenbart men ändå hemligt tecken.

Kafka började skriva Amerika som en Dickens-pastisch. Kafka avsåg en ”ny och bättre David Copperfield...”;- här finns även impulser från Oliver Twist....; T. Ekblom: ”/...../ kan Kafkas romanhjältar också beskrivas som inverterade Dickenshjältar.” FK hade 1911-12 mycket höga förväntningar på, att den skulle bli hans genombrottsroman. Han arbetade flitigt med stor entusiasm på den, i många år, och kommenterade arbetet i breven till Felice. Inledningen är utbytt, och den ursprungliga lydel-sen av denna är okänd, då den brändes av Kafka själv. De första med titel försedda (nya) sex kapitlen (Kafka kastade första versionen) tycks vara skrivna på sex veckor hösten 1912 alldeles efter Domen. Amerika har inte samma karaktär som Domen, men kanske mer med senare verk som Processen, Förvandlingen eller En läkare på landet.

Första kapitlet Eldaren, Der Heizer, är på flera sätt mer komplicerat än vad Kafka skrivit tidigare i sitt liv, och det blev i . hans eget och flera andras tycke så bra, att det så snabbt av honom själv publicerades separat, i en tidskrift .

För att kunna skriva denna roman, som ju utspelas i ett land, som på något sätt liknar det verkliga Amerika, så

studerade Kafka en del böcker och fotografier, filmer o.s.v. om Amerika. Namnet "Förenta Staterna" finns också det med i texten till utkastet Den försvunne. Samtidigt var Kafka mån om att framhålla att det verkligen inte var något forntida Amerika han beskrev. Om det nu istället handlar om en utopi yttrade han sig dock inte.

Glömmandet av ett paraply.

"När den sextonårige Karl Rossmann, som sänts iväg till Amerika av sina stackars föräldrar därför att en tjänsteflicka förfört honom och han fått ett barn med henne, närmade sig New Yorks hamn på ångaren, som nu saktat farten, fick han se den länge siktade frihetsgudinnans staty liksom i solsken som plötsligt blivit starkare. Hennes arm med svärdet stack upp på ett nytt och slående sätt, och kring hennes gestalt blåste de fria vindarnas hög ! sade han till sig själv, men samtidigt sköts han, där han stod försjunken i tankar och utan att inrikta sig på att gå iland, av de förbirusande bärarnas alltmer växande skara ända ut mot relingen."

En rafflande inledning. Så har vi inte väl introducerats till Karl, och dennes öde att ha förförts av ett hembiträde, skickats iväg av "olyckliga föräldrar" och följt Karl med båten som passerar frihetsgudinnan, vars svärd "stack upp på ett nytt och slående sätt" (vad då "nytt"?), förrän det nu händer, när Karl Rossmann vår hjälte , just skall gå iland i landet Amerika, att denne, ihopföst av en stor folkhop med en emigrantkamrat - en viss Butterbaum -, plötsligt kommer ihåg, att han glömt sitt paraply nere i båten.

Generellt så kan man finna ett sådant skeende, ett borttappande, både i roman och verklighet: också att någon då låtsas glömma bort något (d.v.s. avsiktligt lämnat något bakom sig, för att bli tvungen att avlägsna sig

från ett sällskap för att ev. låtsas "hämta det"...), och vi finner, att vi även här i Kafkas roman blir förvillade inför tvetydigheten i situationen. Ty den går ju att tyda just på två sätt: Antingen har Karl faktiskt glömt paraplyet, eller så har han lämnat kvar det.

Till yttermera visso kan man misstänka berättaren för att i en ytterligare tydighet ställa oss ovetande i om detta nu är ett klassiskt berättargrepp, (om vi är trygga i en berättares famn och snara) eller om det är "hårda fakta". Kafka har alltså "placerat" glömskan hos ovetenheten. Om det är en slump, eller om det är en bortträngnings-glömska... som freudiskt signifierar något annat, det vet vi inte.

I det följande, i letandet efter paraplyet, så lämnar Karl hur som helst sin koffert hos Butterbaum! Och om lämnandet av kofferten är en omedveten handling, lämnandet av den koffert, som han kanske aldrig skall återse, den, som bl.a. har ett fotografi av föräldrarna inuti, det vet vi heller inte. Lämnar kofferten gör han dock.

I maskopi med sin hjälte förhåller sig berättaren här tyst i sin gåtfullhet och låter Karl - med fullständigt obekymrad min - lämna sin väska på däck bland alla emigranter - hos den nyfunne vännen, som motvilligt står och vaktar den - för att själv uppsöka den stora ångarens inre på jakt efter sitt paraply.

Vad som i realiteten nu gömts - vad som är den stora gåtan här, det är ju - måhända - den lilla detalj, att vi inte riktigt vet, än, vad det var för ångare Karl kom med, hur hans person och värld varit innan han steg iland i det Nya Landet. Men det kan vi nu få en smält fantastisk inblick i genom de händelser som utspelar sig i ångarens buk. Allt i skuggan av dramat med dessa ägodelar: paraplyet och kofferten.

I följetänger, som dem Dickens och Dostojevskij m.fl. skrev, (med vilka Kafka var intimt förtrogen) under det de själva höll hela handlingen i huvudet i månader, är det inte ovanligt med återtag, rekapitulationer för att åter och åter klargöra bakgrunder, men här är det ett

"återtåg" – ner i båten. Någon rekapitulation är det ju inte, – men det är ett återvändande till ångaren som han skall lämna, och man får en blick in i den miljö där Karl skall ha vistats ett bra tag under överfarten över Atlanten. I och med att Karls landstigning genom en kalamitet uppskjuts, så stannas nu ändå på sätt och vis en del i handlingen av. Karl kommer att bli kvar på den båt han just ämnat lämna.

Det är som om vi känner, SOM MÖJLIGHET, att ångaren tidigare varit en helt vanlig ångare, – en annan ångare – men att den nu – genom Karls agerande och blotta existens plötsligt är "något annat". Framför allt är den – riktigt hur detta intryck skapas blir man inte riktigt klar över – väldigt stor. Vi skall senare söka reda ut den "bildteknik" som Kafka här använder.

En annan möjlighet är att båten alltid varit av det slag som nu beskrivs, och att den egenartadhet, som beskrivs, i kapitlet, som inte är av någon speciell sort, men mer av en aning om något annorlunda, alltid funnits.

Beslutet att hämta paraplyet, och alltså inte strunta i att hämta det, ger inte Karl någon beslutsångest. I själva verket fattas beslutet så snabbt, och med en sådan fermitet, att vi knappt märker det. Beslutet är fattat, som om det faktiskt redan långt tidigare var fattat. Den – som vi sedan upptäcker – käcke och redlige unge mannen – visar alltså från början, att han minsann är en de snabba beslutens man. Åtminstone när det gäller saker som han har omedelbart framför sig.

Många gånger i romanen fattar Karl Rossmann senare liknande snabba beslut, som ibland får oanade konsekvenser. Ibland kan man undra var motivationerna för besluten finns. Finns dom alls? Han kommer senare i berättelsen t.ex. att lika intensivt som nu beträffande paraplyet att bekymra sig för... sin hatt. Med sådana beslut, som detta att nu gå under däck efter ett paraply, kan Karl ofta – det lär vi oss snart – försätta sig i helt oöverblickbara situationer, situationer som dessvärre

visar sig alls inte bara vara oöverblickbara, men alldeles gräsligt ödesdiga - a' la Dickens åter - i detta främmande och svårtydbara land. Ett litet, skenbart obetydligt beslut, visar sig ödesdigert. Karls målande om sina mycket få ägodelar, om mat, om druckna vänner, om fattiga flickor, o.s.v., bär upp handlingen i Amerika. Det är dessa detaljer, som mer är av en karaktär á la Dickens än av H.C. Andersen. Den typ av detaljer som finns hos Dickens leder vidare, medan de hos Andersen är som en förströdd sidoblick ut genom en dörr.

Man kunde ha väntat sig en viss tvekan att lämna väskan och den nyfunne vännen vid landgången. Både väskan - som vi senare får veta bl.a. innehåller: veronesisk salami ... - och vännen kan ses som "värdefulla" vid inträdet till Amerika. Paraplyet har ett naturligt värde, det naturliga värde som en ägodel har, dessutom en ägodel som är av nyttig i praktiskt bruk. Ett paraply är ingen minnessak, något nostalgiskt, som fotografiet av föräldrarna är, som ligger i kofferten ... men en tingest man kan ha användning för vid påkommet slagregn eller liknande. Paraplyet är ändå försumbart i perspektiv av att man nu är invandrare i ett nytt land och skall möta 1000 nya situationer och krav.

Här väljer alltså Karl potentiellt bort både den nye vännen på däck och hela väskan, som förutom minnena från Europa även den kan innehålla nyttigheter, viktigare än paraplyet.

Karl har nu inte väl kommit ned en våning i båten, förrän han märker, att korridoren till närmaste vägen tills hans hytt - där paraplyet är -, är spärrad. Och snart är Karl vilse i den väldiga båtens inre. Ångaren tycks jättelik i denna vilsekommenhetssituation, och vi finner, att följderna av beslutet, att hämta ett paraply, nu blivit större än annat.

Och det skall visa sig, att inför våra ögon öppnas en hel värld, ja vi visas nu - av berättaren - en hel skola i konsten att inte överblicka konsekvenser. För övrigt, så

kan man se det, att glömma ett paraply, som något, som har ännu ett betydelseskikt (som vi ju alla misstänker.). Glömmandet av paraplyet kan ha en djupare, omedveten innebörd. Varför är det nu nödvändigt att söka upp det? Man kan ju köpa ett nytt, ett amerikanskt.

Uppsökande av paraplyet kan hur som helst alltså få en att misstänka att det handlar om något annat. Paraplyet skyler något annat. Är det en omedveten ovilja från Karls sida att lämna skeppet? Så är nu villigheten att söka reda på paraplyet, och beslutet att göra det, ytterligare – för oss – komplicerat av denna – ganska befogade – misstanke: Ty hur i alla sin dar skall vi kunna vara säkra på att Karl verkligen vill lämna båten, att han alls vill till Amerika?

Och hur skall vi veta om det inte är något ANNAT han glömt, än just paraplyet? Och hur skall vi veta, om Karl själv vet, om det är så, att han vill lämna fartyget, eller om det är något annat han söker än att gå iland med eller utan ett paraply? Har Karl i själva verket kommit ihåg något ångestfyllt? Det kan vi inte veta. Det visar sig senare att glömskan faktiskt var lyckosam så till vida som Karl träffar sin morbror genom den! Utan glömskan av paraplyet hade Karl kanske aldrig träffat senatoren? Vi behöver nu inte sträcka oss så långt att vi säger att paraplyet "står för" vad Karl lämnar. Sin ungdom, sitt tidigare liv.

Men själva glömskan – må vara då av bara ett paraply – oroar oss. Varje glömska oroar. Man skall inte glömma. Varför glömma just nu, när man skall gå iland i Amerika? Om det nu är frågan om en äkta – och inte en låtsad – glömska.

Kamraten vid väskan har ingen paraply, men en "käpp" i handen. Är det någon stor skillnad på bedömningen av Amerika och vädret i Amerika som ligger bakom denna skillnad i utrustning, en skillnad som belyser Karls karaktär, – eller har han slentrianmässigt "utrustats med ett paraply" av sina "stackars föräldrar". Och dessu-

tom - alltså - fått med sig en omsorg om sådana saker, fått med sig en omsorg som vännen saknar? Denne har - å andra sidan - ju, de facto, - av okänd anledning, sin käpp i handen, och denne vän försvinner sedan, försedd med sin praktiska käpp, i det - förmodligen - just farliga nya landet. En käpp kan vara ett bättre försvarsmedel än ett paraply.

Glömskan är som sagt ytterst förarglig. Hade nu inte Karl vänt om för att hämta paraplyet, så kunde han nu raskt befunnit sig i samma predikament som den nyfunne vännen: iland i den hägrande nya staden, visserligen med den något bagatellartade nackdelen, att vara oskyddad mot regn.

Glömska är alltså ofta ett tecken på något, men detta något kan inte lätt gripas. Vi kan veta ungefär lika lite om glömskans inre som vi kan vet något om vädret, - på sikt.

Om man ser glömskan som ett hot, som något som förstör, så kan man ju vara rätt ute. Man vill inte glömma och det kan vara ödesdigerts att glömma. Det är svårt att skydda sig mot glömskan och det är mer glömskan som skyddar oss. Man kan så att säga inte skaffa sig ett paraply mot glömskan. Att det skulle vara mer meningsfullt att söka efter ett paraply mot glömskan än att lämna allt detta med glömskans inre därhän, det är osäkert. Att söka det reella paraplyet är att söka hågkomsten. Det kan emellertid i vissa lägen vara ytterst farligt att komma ihåg.

Väl nere i båten, efter att ha bultat på första bästa dörr; Karl är vilse: han har "glömt var han är", och väl medveten om sin glömska, och något anande glömskans konsekvenser, fattar han snabbt beslutet, att det är lika bra att bulta på den "första" dörren. Alla Kafkas hjältar tar första bästa dörr.

De väljer på så sätt det omedelbara, som automatoner. Kafkas hjältar, figurer, går likaså sällan förbi en dörr. De öppnar den.

Så möter Karl eldaren (en tysk) och kommer plötsligt ihåg :

” För guds skull, jag har ju glömt min väska! ”

Detta är komiskt. Först är det bara paraplyet som gäller. Karl rusar ifrån sin väska för att söka paraplyet. När han nu möter en främling, som alls inte visar upp något paraply, så slår det Karl att han inte har sin väska.

Han står nu utan väska och utan paraply.

Men bara för en stund sedan var han ju trygg med att ha lämnat väskan hos Butterbaum!?

” För guds skull, jag har ju glömt min väska! ” -
’Var finns den då?’ - ”Däruppe på däck, en bekant till mig håller ögonen på den. Bara jag kunde komma ihåg vad han heter. ’Och ur en lönnficka, som hans mor sytt i rockfodret, drog han fram ett visít kort. ’Butterbaum. Franz Butterbaum.’ - ’Är ni i stort behov av väskan?’ - ’Naturligtvis!’ - ’Varför har ni då lämnat den i främmande händer?’ - ’Jag glömde mitt paraply härnere och sprang ner för att hämta det och ville inte släpa med mig väskan. Och så kom jag alldeles på villovägar.’ - ’Ni är ensam? Utan sällskap?’ - ’Ja, jag är ensam.’ Jag borde bestämt hålla mig till den där karlen, flög det genom huvudet på Karl, var kan jag väl finna en bättre vän ? // . ”

Här reds sedan saker ut. Främst av den trygge eldaren. Som med ens har tyckts Karl som så oändligt mycket tryggare än Butterbaum.

Detta inser både vi och Karl. Karl märker det så tydligt, att han önskar, beslutar sig för att, stanna hos eldaren. Man kan tänka sig att eldaren är en person, som har betydligt svårare att oavsíktligt glömma saker än Karl. Redan modern har försett Karl med en litet försök till försäkring mot glömska. En lönnficka. Lönnfickan kan han inte glömma. Den är med honom intill hans hjärta.

Han kan till yttermera visso heller inte glömma bort vem som har sytt den. Den är till för säkerhet för värdehandlingar och annat. Den kan också, så länge man nu minns dess existens, vara en försäkring för minnen. Senare, av sin amerikanske onkel Jakob, får Karl ett skrivbord med lönnfack. Man har kommit till ett farligt land.

Nu har Karl insett att han varken har paraply eller väska. Han har blott ett kort med sin bekants namn "Franz Butterbaum". Och mitt i denna insikt - mellan två försvunna ting - befinner vi oss i ett mycket levande "Nu" nere i en liten hytt i en ångare, där fartygsturken fortfarande "skakar av de avstannande motornerna". Karls intresse har flyttats ifrån det nya landet, paraplyn och väskan till den man, som ställer så kloka frågor. Eldaren, den nya fadersfiguren, är presenterad. Eldaren kommer fram genom sin redlighet och även genom Karls tilltro till honom.

Figuren Karl äger två egenskaper i hög grad : 1.) förmåga att glömma. 2.) förmåga känna tilltro. Och även till-försikt.

Så har han en äventyrares två viktigaste egenskaper, om än i något ovanlig form. Förmågan att glömma är viktig för en äventyrare, eftersom denne måste (!) lära sig att lägga saker bakom sig. Glömskan har två sidor: man kan i viss mening inte lägga bakom sig något, som man inte först saknat: upplevt som förlorat. Så måste man vara medveten om , att man glömt ett paraply, för att sedan, eventuellt, alldeles glömma bort det, i den meningen att man lägger det bakom sig, som ett "förlorat kapitel". Förmågan att känna tilltro, ja: tillförsikt, är viktig för en äventyrare i så måtto, att en misstänksam människa ju inte alls är beredd att våga; ett äventyr är något "att våga". Även om ordets ursprung - ordet "äventyr" - enbart innebär "tilldragelse", så har vi ändå vanligtvis förknippat ordet med "våghalsighet". Och det ligger således i äventyrets natur att man - som agent - måste äga inte bara tillförsikt men också tilltro, och

äventyrets själva väsen är den dialektik som uppstår i spelet mellan tilltro/tillförsikt och lycka/missräkning. Kafkas Amerika är något av en äventyrsroman, en stationsroman, där – de små – "äventyren" avlöser varann, oberäkneligt. Vi har – genom incidenten med det glömda paraplyet – fått insikt i att Karl är en "riktig" äventyrare. Ångesten och rädslan är inte hans framträdande sidor. De finns faktiskt inte alls med.

Visserligen är det nu så att glömskan inte får överväga hos äventyraren. Han måste vara klar i huvudet och redo att snabbt lägga ihop två och två. En sådan snabbhet och klarhet har också Karl. Han handlar snabbt, och han ångrar sig sällan, och glömmar inte. (Torsten Ekbon anser, att Kafka i Karl Rossmann skapat ett porträtt av en alltigenom god människa. Han jämför med Furst Mysjkin i Dostojevskijs Idioten).

Allt som allt kommer man att konstatera, som ofta gällande Kafkas romaner att minnesdialektiken väger bjärt över till glömskans fördel. Det vilar en lätt amnesi över figurernas psyken.

I detta kapitel möter Karl inte bara eldaren, och kaptenen, andra besättningsmän men också morbrodern, den mäktige, och åtminstone till att börja med översvallande vänlige, senatoren. Karl blir med ens från att ha varit hunsad, (han har dock aldrig tvingats till vistelse på ngn karantänsö, och detta är ju synd, då jag hade älskat att få Kafkas beskrivning av Ellis Island) privilegierad, och får snart en inblick i det nya landet från den amerikanska överklassens synpunkt. Det skall senare gå utför för Karl. Han kommer att skåda landet med de djupa klassklyftorna alltmer ur hemlöshetens och fattigdomens nedifrånperspektiv.

Installerad i skyskrapan hos morbror senatoren Jakob får Karl eget rum, med ett eget skrivbord med 100 fack. Detta skrivbord är amerikanskt, och som sådant måste det vara överdådigt beträffande storlek och tekniska finesser, enligt den gängse bild som vid denna tid finns

i Europa. Bilden av skrivbordet är ju intressant såtillvida att den parallelliseras av Kafka med en bild ifrån Karls tidigare liv. Så kan man tänka sig att skrivbordet är en drömbild, en bild präglad av den drömmens förvrängning, som Freud pekat på. Efter en del äventyr, mycket små sådana, ombord på båten och hos sin morbror Jakob, som hisspojke på hotell kommer Karl som inneboende hos Brunelda och Delamarche. Här skapas nästan en liten bok i boken. Så sker ju också i Slottet, där historien med Barnabas' familj nästan blir en "bok i boken".

Något märkligt med Karls sätt att resonera, ett ganska avancerat vägande av för och emot, är, att detta sätt innehas även av andra personer i romanen: det existerar alltså nästan ingen skillnad i det sätt på vilket Karl, överkokerskan, Robinson eller senator Jakob talar, och detta är också fallet med personernas tal i såväl Processen som i Slottet. Det är ett och samma tonfall hos samtliga figurer. Detta sätt att negligera en möjlighet till alltså karaktärisering genom idiolekt, stil, dialekt o.s.v. i talet har Kafka gemensamt med Dostojevskij. Denne låter, som Bachtin påpekat, alla människor åtminstone skenbart tala på samma sätt, på ett övre plan. Nu kan man säkerligen hos Kafka hänföra detta fenomen till det som jag betraktar som ett faktum: att berättelserna utspelar sig i en "tredje sfär" i samspelet mellan det medvetna och omedvetna hos en och samma individ. Här lockas man så in i frågeställningen: "Vem är det som talar?"

Karl Rossmann har snart kommit i svårigheter, och identifierar sig i denna skildring därför med andra amerikaner som befinner sig där: såsom de svarta. Hur människan kommer bort i byråkratin, utlämnas åt godycket hos en mellanchef, detta har Kafka redan tidigare i romanen varit inne på. I beskrivningen av kanslierna på kapploppningsbanan kan man ana en Krausk kritik samhället, eller en pendang till Robert Musils "Kakanien", den österiska dubbelmonarkins väldiga byråkrati,

o.s.v. Så kommer Kafka att mitt i en skildring, späckad med gammaltestamentliga allusioner, att väva in en svidande civilisationskritik och en kritik av liberalismen i sin "amerikanska roman". En kritik åter-kommer ju i Processen och i Slottet, där mellancheferna är legio (Kafka är tidvis ett sidostycke till Max Weber) och deras makt outgrundlig i omfång och genes. Som vi skall se kan man nog med fördel iaktta Kafkas större verk ur den synvinkeln, att det handlar om en blandning av genrer, kanske en bortblandning, och en blandning, ur vilken en ny genre, mitt i historiska tillfälligheter, stiger upp.

Karl Rossmann bor hos sina bekanta, fransmannen Delamarche och f.d. dansösen Brunelda. Detta kapitel i Amerika är mycket omfångsrikt, och det var förmodligen med detta kapitel som Kafka insåg att romanen gled honom ur händerna. Kapitlen i Amerika är överhuvudtaget omfångsrika. De är som hela noveller. Karls irrande kan i princip fortsätta i oändlighet! I Bruneldas och Delamarches våning, hennes lilla enrummare, utspelas inga större äventyr. Brunelda och Delamarche sover på en klädhög, Robinson och Karl tvingas sova ute på balkongen i förstaden i den varma sommarnatten, där de tidigare på kvällen har beskådat ett valmöte nedanför sig på gatan. Karl blir då och då misshandlad av Delamarche, denne självsvåldige man, som vill att Karl skall vara parets nye betjänt efter Robinson, som tycks ha blivit sjuk av arbetet med att serva det egendomliga paret, och av sin alkoholism. Totalt sett råkar Karl illa ut, blir utskäld, förolämpad, trängd, fasthållen, slagen, utnyttjad vid en mängd tillfällen. Det är märkbart hur ofta Kafkas hjältar hamnar i situationer, där andra människor gör dem illa, och ofta har inte dessa hjältar mycket att sätta emot. Och är det inte så att hjältarna rentav söker smärtan och förolämpningen? Karl råkar ut för kvinnor som plågar honom, fysiskt. Klara och Brunelda. Det brister för ett ögonblick i Pollunderkapitlet för Karl:

”Jag kan ju ingenting.” sade Karl sedan han slutat sången, och med tårar i ögonen såg han på Klara.”

Karl går ut på balkongen vid ett tillfälle hos Brunelda, och träffar där läkarstudenten Mendel. Karl trivs på balkongen. Han vistas där undkommande alla krav, är likt ett ingenting. Kafkas hjältar är ofta trängda, får nöja sig med trånga utrymmen, kanske en halv säng, en liten stol o.s.v., och nu en balkong. Kafka beskriver ofta balkonger. Människor vistas på dessa, och det är som om de drar sig undan sitt liv ut på dessa. På balkonger finns sällan klocka, där är som ett undantagstillstånd. Men Karl är i denna kravlöshet helt fri och kan skäligen lättad undan de tyranniserande B. och D. samtala med studenten på balkongen intill, denne som sitter och studerar till läkare.:

”Det var en helt annan värld som han nu inandades.”

När Karl ser studenten börjar han tänka tillbaka på sina egna skolor i hemlandet. Tillbakablicken är en ganska vacker bild, men en mycket sval. Karl har inga djupa känslor för sina föräldrar, tycks det, hur mycket han än värnar om sitt gamla fotografi. Hans förhållande till den läkarstuderande studenten är gott. ”En helt annan värld.” Här har vi en transcendens i immanensen, eller ett förebådande av det som sedan händer, när Karl i det s.k. Naturteaterkapitlet erbjuds en helt annan tillvaro än betjäntens hos Brunelda. Balkongen, och den tillfälliga utanförställningen, är ett interregnum. Balkongen är pausen, fristen. Asylen, är vanligt förekommande hos Kafka. Detta är så mycket mer märkligt som alla hjältarna egentligen är skäligen fattiga på visioner och mål mitt i liberalismens eldorado.

Beissner menar, att det hos Kafka finns endast ett tema, en enda underliggande ton: den misslyckade ankomsten eller förfelade målet.

Balkongen är frihetens plats. Vid tanken på balkonger kan jag inte låta bli att tänka på Toussaints komiska lilla roman "Badrummet". Balkongen är en konstruktion som är som en återvändsgränd. Den hänger utanpå ett hus, och är just bara en andhämtningspaus. Ett helt liv, levt på en balkong, skimrar här förbi som en absurd vision.

Här kan man kanske stanna upp och betrakta den egenartadhet som Karl Rossmann utgör i förhållande till Josef K. och lantmätare K.. Karl Rossmann är en helt ung man, nästan ett barn, och ändå tycks denne inte vare inriktad på framtiden, inte planera, inte önska sig något och han befinner sig dessutom i "möjligheternas land", frihetens ort på jorden. Annorlunda är det ju med den 30-årige Josef K. och lantmätaren, som är högst angelägen om sin framtid, och i varje ögonblick ser efter nya möjligheter. Karl Rossmann tycks i detta avseende utestängd från en lust att se in i framtiden, tycks patologisk knuten till nuet, helt absorberad av det som är där och då. Har han riktigt fattat vad som hänt honom? Förstår han? Vad är det för medvetenhetsgrad hos denne godhjärtade pojke?

Är det inte ur ett grodperspektiv som Karl och andra kaffahjältar betraktar allting? Ty han både betraktar, noterar och reflekterar mycket, men ofta mycket omständligt kring detaljer. Karl gör aldrig upp en rejäl plan över sina mål i Amerika. Hans planläggning är kortfristig.

Karl anländer i det nuvarande slutkapitlet i romanen till rekryterings-platsen för Naturteatern i Oklahoma, som är ofantlig, nästan "skenbar" på äkta teatervis, med ... Sal-

vador Dalí-liknande teaterpodier, med flickor, ut-klädda i vita klänningar till änglar, stående på podierna, där blåsande på trumpet.

Det är som det där vore en skog av podier, och en ofantlig orkester, visserligen ett provisorium till orkester, eftersom Karl blir irriterad, och lånar en trumpet i det han säger till en "ängel"! Han träffar Fanny som ängel. Han känner henne sen förut. Troligen har han träffat henne på en bordell i Ramses.

Karl menar: "Ni blåser ju så dåligt allihop.", och visar själv hur det skall låta. Nu är väl detta ett löjligt och naivt missförstånd av Karl: det handlar inte alls om att blåsa bra...

Själva rekryteringsplatsen är dock eg. en kapplöpningsbana med bookmakerbås omgjorda till antagningskanslier för sökande med olika bakgrund o. ursprung. Det fanns här massor av kanslier vid kapplöpningsbanan. Det finns faktiskt en exakt siffra: ängeln Fanny som han tog trumpeterna ifrån, säger, att de är 200 stycken till antalet. Denna uppgift står i sin exakthet egenartad ställd gentemot en oöverskådlighet man kan extrapolera från de uppgifter som i övrigt kommer fram..... successivt: Karl blir, efter att ha sagt sig vara ingenjör, i tur och ordning skickad till Kansliet för ingenjörer, så till Kansliet för folk med teknisk utbildning, sedan till Kansliet för förutvarande mellanskoleelever och till sist till Kansliet för europeiska mellanskoleelever. Organisationen tycks ju märkligt o-formlig, grotesk o. siffran 200 verkar som om ängeln tagit den ur luften. Vi har här en allmänmänsklig aning om oändlighet, sådan som vi tycker att den också skildras i Processen, där det inte är någon ända på instanser. Tidigare i Amerika finns flera beskrivningar av detta kalejdoskopiska slag, där siffror spelar in: Morbrodern har "tio kontor", Hotell Occidental har ett stort antal hissar. Den större "rymden" motsvaras faktiskt av en tilltagande fräckhet hos huvudfiguren, som inte bara vågar spela trumpet, men också mitt i alltihop vågar hitta på ett

nytt namn åt sig, som på pin kiv? "Negro". Överskådligheten understryks:

"Det var en bod längst ute, inte bara mindre utan också lägre än alla andra."

Detta är alltså Kansliet för europeiska mellanskoleelever. Han blir införd i rullorna som "Negro, teknisk arbetare". Det blir ett väldigt rabalder angående namnet, men Karl tycker för sig själv att det kan räcka med det namn som han "haft som tilltalsnamn på sina senaste platser: "Negro"". En viss ironi dväljs här. Så är Karl tillbaka i en position som är vanlig för honom. Utsatt. "en bod längst ute". Att egentligen vara utan framtid i existensen.

Vad gäller Kafkas bildspråk, så är det här lämpligt att tänka på den allmänna "regel", som gäller för berättande och bildspråk. Vi kan kalla den regel för "Där inget annat utsäges"-regeln. Förkortat: DIAU-regeln. (min terminol.). Den innebär följande till synes självklara: Vanligt berättande utgår ifrån regel No. ett - 1 -: förståelse av omvärlden utifrån hjälten och hjälten utifrån omvärlden, såsom ett dialektiskt växelspel. Regel No. två - 2 -, för berättande, lyder: Där inget annat utsäges (DIAU) förflyter händelseförloppen normalt. Allt berättande följer normalt denna regel. Man kan citera ur vilket berättande verk som helst, och ur deras beskrivningar av världen dra samma slutsats. Det man avstår från att explicit redogöra för i omgivningen kring en romans hjälte, det förutsätts alltså stå i samklang med det, som explicit faktiskt sagts, och med det som är normalt i det samhälle, den tid och den miljö, som det refereras till eller det måste antas att den refereras till. Kafka bryter mot regel - 2 -. Däremot håller han sig alltid till regel - 1 - Ett bra exempel på bygge av en bildvärld inom romanen i Kafkas fall, som AVVIKER från DIAU, är onekligen det s.k. Naturteaterkapitlet i

Amerika. Detta långa avslutningskapitel i den nuvarande versionen av Amerika är skrivet långt efter det första kapitlet, och har en annan karaktär än början och man ser här mer utmejslade "kafka-grepp". Tonen är en annan, inte så lekfull.

Karl Rossmann har här – efter att ha följt rådet från affischer: "Auf nach Clayton!" alltså äntligen nått så långt som till antagningsområdet för anställning i Den Stora Oklahoma-naturteatern. Denna antagningsplats är provisoriskt inrättad på en hästkapplöpningsbana. Man inser att denna bana är så stor som en hästkapplöpningsbana normalt är. Man kan ana, att den är något avlägset belägen, i någon mellanamerikansk halvöken. Kafka hade relativt begränsade kunskaper om Amerika, som land, – något å la den tyske indianboksförfattaren Karl May, som heller aldrig satt sin fot där. Kafka hade dock en släkting i Amerika, samt läste ju alla möjliga böcker och tidskrifter, allt han kom åt, ofta men inte alltid i den lättare genren, som biografier och sådant. Han insisterade dock hela tiden på, att det han beskrev var "det moderna Amerika".

Antagningen till Naturteatern, som påminner något om antagningen till krigstjänst – kapitlet skrevs år 1914, går till så att man, via en man som sorterar folk, förhör sig om deras bakgrund och utbildning. Allt efter de svar han får så sänds var och en av de ansökande till olika "bås", där det finns skyltar för olika kategorier människor. Så finns alltså till exempel ett bås för "Europeiska mellan-skoleelever." och ett annat för "Europeiska mellanskole-elever med viss lägre teknisk utbildning".

Om man då betänker vidden av (potensen i) denna kategorisering, så växer antalet bås, och därigenom hela arenan utöver den vanliga storleken på arenor. (Jfr. Hotell Occidental, med dess mängd hissar och hisspojkar.). Vi befinner oss i en oöverskådlighet, där det samtidigt händer ganska små, triviala ting.

Bara i utnyttjandet av vad jag kallar DIAU till att först lura läsaren att först tro, att "allt är som vanligt", för att

sedan bryta denna bild (som i drömmens "förtätning", fast omvänt.....),- inte ovanligt i uppbyggandet av ett skräckfilmsscenario/intrig á la Stephen King kan Kafka skapa en av de "sjösjukekänslor" , som han uppenbarligen finner ett nöje i att skapa för oss, inte utan bestämt syfte, - tror vi.

Nu anser T. Ekbom, W. Rieck, m.fl., att Karl Rossmann redan är ... död i detta kapitel. Jag kan inte ansluta mig till denna syn. Det är på något distinkt sätt ovidkommande om Karl Rossmann "lever" eller ej, i en fiktion som denna. Vad skulle det nu förklara om vi säger att han är död, i hela boken, eller i bara sista kapitlet, eller inte alls död? Man ser lätt, att det gör vare sig från eller till. Ångående bildspråket, så kan man i förbifarten även nämna att Kafka ett slag sysslade mycket med teckning, blev mycket beundrad för sin stil, och att man ansåg att den liknade Paul Klees. Klee arbetade ju i många fall med en geometrisk stil lik den som Kafka använder. Kafka arbetar dock mer perspektiviskt och med förskjutningar. Mycket av det tecknade materialet är ännu - i skrivande stund - opublicerat. Men de teckningar vi ha, visar på ett originellt fritt perspektiv, och en geometrisk fantasi, samt ett frimodigt förhållande till bild över huvud taget. Nu är det många som ansett att Kafkas litterära bildspråk liknar Paul Klees bildspråk. Och att vi här har att göra med en form av utsökt expressionism. Och sant är att Kafka var inspirerad av dem, som kom att kallas expressionister. . Att man nu i samband med Kafka möter termen "expressionism" Nu är Kafkas formspråk ändå - om man ser till det omedelbara yttre - vitt skilt från det typiskt expressionistiska, varför man här måste se det som något medelbart, en subtil expressionism - om man vill behålla termen. Att detta intryck av en stegrad förnimmelse av enskilda ting, ofta i bjärt kontrast till allt övrigt (ergo: ett ensamt ting, ofta något förfrämligat), framkommer är en funktion av den egenartade grundstrukturen, där Subjekt- och Objektformer är ställda mot varann i sträng

kontrast och omvärlden på ett tvetydigt, oblikt, ekivokt, ironiskt sätt alluderar till den freudianska drömsymboliken. Hur här inte bara hjälten tycks stå i förbund med den freudiska myten, och Censorn, men även omvärlden, - som om denna tingsvärld hade ett medvetande, med ett Omedvetet - finns utrett i detalj, av mig, i Kafka och det kafkaeska (2019).

Ett ytterligare drag som Kafka har gemensamt med den koncentrerade esteten Paul Klee formmässigt är ju den stora exaktheten, tydligheten i det yttre föreställandet. De äger båda en klarhet och virtuositet i den yttre formen, Klees kanske byggd på dennes omvitnat gedigna musikalitet.

Vi möter hos Kafka det tidstypiska, - genom hans - speciella teknik - som också framträdde i expressionismen.; Entfremdung, "förfrämligande": Man tänker här kanske också på den ryske teoretikern, narratologen Viktor Sklovskij och dennes resonemang kring Leo Tolstoy's stil:

"Hos Tolstoy består "främmandegöringsbegreppet" däri att han inte kallar föremålet vid dess namn utan beskriver det som om han såg det för första gången och vidare att han skildrar en händelse som om den inträffade för första gången; vid beskrivningen av företeelsen använder han därvid inte de benämningar som vanligen ges dess delar utan benämningar som används för motsvarande delar hos andra företeelser."; "Saker som man varseblivit ett flertal gånger börjar man snart nog varsebli genom igenkännande: saken befinner sig framför oss, vi vet om den, men vi ser den inte. Därför kan vi inget säga om den."

Vi citerar här in extenso det hisnande vackra "Claytonuppropet":

"Karl såg i ett gathörn ett plakat med följande text: "På kapplöpningsbanan i Clayton anställs idag från

klockan sex om morgonen och till midnatt personal för teatern i Oklahoma! Den stora teatern i Oklahoma kallar er! Den kallar bara idag, bara en gång! Den som nu försummar tillfället, försummar det för alltid! Den som tänker på sin framtid är vår man! Alla är välkomna! Den som vill bli artist anmäl sig! Vi är den teater som alla har användning för, var på sin ort! Den som beslutar sig för oss gratulerar vi nu genast! Men skynda er så ni kan bli mottagen före midnatt! Klockan tolv stänger vi överallt och sen öppnas det inte mer! Förbannad den som inte tror på oss! Iväg till Clayton !"" (A. s.214f.)

I originalmanuset inleds detta avsnitt på typiskt Kafka-vis med ordet "plötsligt". Ifrån Karls tröstlösa, förnedrande tillvaro hos den hänsynslösa Brunelda kastas vi bildligt med honom och bokstavligen talat ut på gatan, och möter där en värvning.

"Förbannad, den som inte tro på oss!"

Många har betraktat denna beskrivning av "den stora teatern" som en slags paradisskildring. Skildringen har många drag gemensamma med övriga skildringar i Amerika. Men den äger också i kraft av vad för figurer som framträder en karaktär av symbolisk skildring, samt av färgglad satir, som är mer tvingande än vad de tidigare partierna erbjuder. Tonfallet på plakaten är av typen "frälsnings-affisch". Så blir också denna skildring nära nog helt pastischartad. Berömd är sedan skildringen av uttagningsprocessen till teatern där den bildmässiga framställning är mästerligt utförd, och vi ser framför oss måhända ett landskap, som påminner om en målning av en italienske futurist som Giorgio de Chirico.

I N N E H Å L L

Förord s. 1

- Kapitel 1. Filosofi. s. 4.
- Kapitel 2. Självet. s. 14.
- Kapitel 3. Dialogfilosofi. s. 30.
- Kapitel 4. Monologen. s. 50.
- Kapitel 5. Författaren. s. 93.
- Kapitel 6. Kafka och myten. s. 148.

Monolog och myt. Kaj Bernhard Genell 2021. © Kaj B. Genell
2021. All rights reserved.