

Orfeus i telefonhytten

Proust, hörseln och det moderna

Sara Danius

Enligt legenden sjöng och spelade Orfeus så vackert att inte bara människor utan också träd och stenar, ja, till och med vilda djur greps av tonerna.¹ Säkert var det också så Orfeus lyckades vinna Eurydikes kärlek. Men deras saga blev kort. När Eurydike försökte fly undan en närgången beundrare, blev hon biten av en orm och dog av det giftiga bettet. En förtvivlad Orfeus gav sig ned i underjorden för att försöka rädda henne tillbaka från dödsriket. Han sjöng så vackert att allt i helvetet stillnade. Till och med furierna trollbands. För första gången kunde man se de annars så rasande varelserna fälla tårar, berättar Vergilius.

Orfeus fick lov att ta Eurydike med sig, men på ett villkor: ingen av dem fick vända sig om och se tillbaka förrän de hade trätt upp i dagsljuset. Orfeus och Eurydike vandrade under tystnad. De hade så när nått de levandes värld när Orfeus ville försäkra sig om att hon verkligen gick där bakom honom. Han vände sig om, hans blick mötte hennes. "Se, åter kallar det grymma ödet mig tillbaka", klagade Eurydike, "sönnen lägrar sig över mina ögon. Och nu farväl." Hon förvandlades till en skugga och försvann ur sikte. För andra gången rycktes hon bort, på nytt uppslukad av underjorden.

Orfeus, plågad och vanmäktig, vandrade runt i världen och sjöng om sitt lidande, men till ingen nytta. Hans tragiska öde beseglades när han dödades av en handfull kvinnor, som slet hans kropp i stycken och sedan kastade lemmarna i en flod. Orfeus huvud flöt nedströms, berättar Vergilius, och man kunde höra hur hans röst ropade efter den döda: "Eurydike, den arma Eurydike" – varpå stränderna ropade till svar: "Eurydike, Eurydike."

(1)

Myten om Orfeus och Eurydike kretsar kring kärlek och död och åskådliggör gudarnas allsmäktighet och människornas fåfänga. Det är välkänt. Men på ett djupare plan handlar myten också om något annat: om blicken och rösten, om att se och bli sedd, om att höra

¹ Artikeln bygger på en keynoteföreläsning hållen i juni 2011 vid "Musikforskning idag", en konferens anordnad av Uppsala universitet i samarbete med Svenska samfundet för musikforskning.

och bli hörd. Ja, mer än så. Orfeusmyten gestaltar det allt överskuggande begäret att se och blickens förfrämmande, för att inte säga förgörande kraft, samtidigt som den berättar om ljudets förmåga att skänka liv och om njutningen i att lyssna. Orfeusmyten är en allegori om seendet och hörseln.

Den som får oss att förstå myten på detta sätt är Marcel Proust, författaren till *På spaning efter den tid som flytt* (1913-1927), och han gör det genom att lyfta på en telefonlur. Prousts berättare står och stampar otåligt inne på ett postkontor på den lilla orten Doncières, i väntan på ett telefonsamtal från mormodern som befinner sig i Paris. Han trycker luren mot örat, låter läpparna komma nära den magiska plattan och förvandlas till en Orfeus i maskinåldern.

Man behöver inte ha studerat litteraturhistoria för att veta att många modernistiska författare använder sig av myt och mytologi, ibland som fond, ibland som ekokammare. Tänk på Leopold Bloom, den irrande Odysseus i James Joyces *Ulysses* (1922), han som efter sina färder genom Dublin till sist återförenar sig med sin hustru Molly-Penelope, hon som vällustigt säger ja i slutet av den krängande berättelsen. Eller tänk på de mytiska allusionerna i Thomas Manns *Der Zauberberg* (1924). Eller på den intrikata mångtydigheten i T. S. Eliots *The Waste Land* (1922), där tanken på Graal skall få alla tider att genljuda i ett enda nu. Det är bara några exempel. Orfeusgestalten själv är en av de mest flitigt nyttjade figurerna, inom såväl lyriken som musiken. Enligt ett vanligt synsätt fungerar det mytologiska greppet som ett sätt att försöka åskådliggöra det tidlösa och allmängiltiga i den mänskliga erfarenheten. Men man kan också vända upp och ned på tanken. Man kan pröva idén att det mytologiska greppet är ett försök att begripa det modernas ankomst. Myten erbjuder ett sätt att strukturera förståelsen av det nya, annorlunda och omvälvande, som när man för första gången kunde sätta sig i förbindelse med en annan människa med hjälp av den tekniska konstruktion som vi brukar kalla telefon. Det är i alla händelser vad som pågår hos Proust. Episoden utspelar sig visserligen mot bakgrund av Orfeusmyten, men samtidigt lyckas Proust ställa själva myten i ny belysning. Det är Proust som tolkar myten och anpassar den till nutidens föreställningsvärld, snarare än tvärtom. Till sist har han formulerat en maskinålderns estetik, en modern sinneslära.

(2)

Telefonins formel är: samtidigt, på olika platser. Den överbryggar rumsliga avstånd som en gång tedde sig oöverstigliga, och den sammanför öron, munnar och röster i ett och samma nu. Telefoni kommer av *tele-* (grekiska för "fjärran") och *fone* ("ljud"). Eller med uppslagsbokens nyktra och behändigaste sammanfattning: "Telefoni är en teknik för att

överföra ljud (tal) över sträckor mellan två eller flera telefoner med hjälp av elektriska eller optiska signaler eller radiosignaler."

Samtidigt, på olika platser. När telefonin introducerades, förknippades den omedelbart med dödsriket. Det är inte svårt att förstå varför. Blotta existensen av denna mirakulösa fjärrljudsteknik ledde tankarna till underjorden. Det var något kusligt med detta *ändå*: här men ändå där, frånvarande men ändå närvarande. Man ser det hos tidiga 1900-talsförfattare som James Joyce, Rainer Maria Rilke, Franz Kafka och Walter Rathenau (Darius 2006a). Men det klassiska exemplet återfinns hos Proust, i den nyss nämnda episoden. Berättaren talar med sin mormor på telefon för första gången.

Och man är som mannen i sagan, för vilken en trollkvinna på hans begäran framlockar en övernaturlig vision av hans farmor eller fästmo i färd med att bläddra i en bok, fälla tårar eller plocka blommor, helt nära åskådaren och likväl mycket avlägsen, på själva den plats där hon verkligen befinner sig. För att detta under skall inträffa behöver man bara närma sina läppar till den magiska plattan och [...] kalla på de vak samma jungfrur vilkas röst man dagligen hör utan att någonsin få se deras ansikten, dessa skyddsänglar i det svindlande dunkel vars portar de svartsjukt bevakar; de allsmåktiga väsenden på vilkas bud de frånvarande dyker upp vid ens sida fastän det inte är en tillstätt att skymta dem; det osynligas danaider, som oavslåtligen tömmer, fyller och utväxlar ljudets urnor; de ironiska furier som just då man viskar ett förtroende i en väninnas öra, i hopp om att ingen annan hört, brutalt skriker: "Hallå!" Mysteriets ständigt uppretade tjänarinnor; det Osynligas snarstuckna prästinnor – telefonfrökarna!

Och så snart ens ringning genljudit i den natt fylld av uppenbarelser som endast vårt öra kan uppfatta, nås man av ett svagt ljud – ett abstrakt ljud, som betyder att avståndet är upphävt – och en älskad varelse talar till en.

Det är hon, det är hennes röst som talar, som är där, tätt intill. Men ändå så långt borta! [...] Denna röst invid vårt öra är som en närvaro mitt i den faktiska frånvaron – men den är också en försmak av en evig skilsmässa. Ofta, när jag så har lyssnat till en osynlig varelse som talat till mig långt borta ifrån, har det tyckts mig som om denna röst ropade ur de djupa från vilka ingen kommer åter [...]. (Proust 1993 vol. 3 s. 144-145.)

Den älskade mormodern blir till ren röst, som i sin tur blir till ett abstrakt ljud. Det är som om rösten lever ett eget liv. Knappt har berättaren insett detta förrän han förstår att han brukade identifiera det han nu uppfattar som "röst" genom att para ihop den med hennes ansikte och andra delar av hennes synliga yttre. Denna helhet har nu gått förlorad. Men inte nog med det. När rösten väl har avsondrats från kropp, ansikte och gester, ligger förtingligandet nära till hands. Rösten blir till ett objekt.

Det omvända är lika sant. Om telefonen förvandlar rösten till ett ting, förvandlas telefonobjektet gärna till en levande varelse. Om rösten förtingligas, förmänskligas tele-

fonen, och denna omkastning är inte mindre kuslig. Man ser det tydligt i Walter Benjamins betraktelse över telefonapparaten hemma i den stora våningen i barndomens Berlin. På den tiden var telefonen hänvisad till exil – i hallen. Benjamin beskriver hur apparaten invaderar hemmen under åren kring sekelskiftet. Först fick den nöja sig med ett undanskymt liv i diverse tråkiga hallar, men strax därpå inleddes en annan och intressantare tillvaro, när apparaten vände ryggen åt den mörkare korridoren och likt en legendarisk hjälte som varit utsatt i en bergsskreda gjorde ett majestätiskt intåg i de upplysta och ljusare rummen som nu beboddes av ett yngre släkte. För dem blev telefonen ensamhetens tröst" (Benjamin 1994 s. 25).

Sekelskiftesapparaten hos Benjamin är lika spöklik som hos Proust, lika förknippad med död, förgängelse och undergång. Men om Prousts berättare trots allt kunde koppla ihop sin mormors gestalt med det abstrakta ljudet och om han därmed också kunde känna igen henne, finns hos Benjamin bara anonymitet. I apparaten bor en allsmäktig röst utan ansikte, utan kropp, utan namn, och ingenting kunde vara mer tvingande än denna namnlösa anonymitet.

På den tiden hängde telefonen vanställd och förskjuten mellan tvättkorgen och gasmätaren i ett hörn av borte korridoren, varifrån signalerna mångfaldigade berlinvåningens fasor. När jag sedan, knappast längre vid mina sinnens fulla bruk efter att länge ha trevat mig fram genom den mörka gångtunneln, nådde fram för att stoppa upproret och lyfta de båda lurarna, tunga som hantlar, och pressade in huvudet mellan dem, var jag obarmhärtigt utlämnad åt rösten som talade där. Det fanns ingenting som mildrade det våld med vilket den trängde sig på mig. Vanmäktig led jag av att den tillintetgjorde respekten för min tid, mina föresatser och plikter; och liksom ett medium fogar sig efter rösten som från andra sidan bemäktigar sig honom, gav jag efter för första bästa förslag som riktades till mig genom telefonluren [*und wie das Medium der Stimme, die von drüben seiner sich bemächtigt, folgt, ergab ich mich dem ersten besten Vorschlag, der durch das Telefon an mich erging*]. (Benjamin 1994 s. 26.)

Telefonin var en varseblivningsteknisk innovation. Det mänskliga örat kunde sätta sig över stora avstånd i rummet och ställdes inför nya slags hörselerfarenheter. Fast om telefonin var en innovation, ter sig fonografin som en revolution. Telefonen tycktes upphäva rummets lagar, men fonografin upphävde inte bara rummets lagar utan också tidens. Den fonografiska tekniken gjorde det möjligt för människan att lyssna på den andres ansiktslösa stämma, om och om igen, också efter den andres död. Själva reproducerbarheten gjorde att människan verkligen kunde erfara en röst som ett ting, som ett rent akustiskt fenomen. Det var som om rösten hade berövats alla sina animerande intentioner. Här och nu kunde upprepas i det oändliga, i andra här och nu. Den fonografiska rösten var inte längre genomlyst av ett jag som vet vad det menar och vad det vill

säga. Rösten hade tömts på närvaro, intentionalitet och ande. Den hade kort sagt förvandlats till en sak.

(3)

Det är sannolikt ingen slump att Sigmund Freud, psykoanalysens fader, närmade sig talet som en självständig företeelse. Den som läser Freud mer noggrant inser att han behandlade patientens tal som ett studieobjekt i egen rätt. Ingen före honom hade närmat sig mänskliga yttranden på detta sätt, inte ens talekonstens antika företrädare. Jag skulle till och med vilja gå så långt som till att säga att en av Freuds verkligt stora metodologiska innovationer är att han förvandlade talet till en egen enhet. På samma sätt blev lyssnandet till en aktivitet i egen rätt. Det är Freuds andra stora metodologiska innovation (Darius 2006b). Den mest fullständiga beskrivningen av hur man bör förfara när man lyssnar återfinns i *Drömydning* (1900), men en lika intressant beskrivning hittar man i den oansenliga artikeln "Råd till läkaren vid den psykoanalytiska behandlingen" från 1912 (Freud 2008).

Två människor i samma rum, öra mot mun, mun mot öra. Den ena talar, den andra lyssnar. Den ena ligger, den andra sitter. Dörrarna är stängda, ingen annan kan se, ingen annan kan höra, tystnadsplikt gäller. Vi befinner oss i hjärtat av psykoanalysen, i spänningsfältet mellan jag och du. Hur beskriver Freud den psykoanalytiska praktiken? Vilken metafor tillgriper han i syfte att åskådliggöra det goda förhållandet mellan läkare och patient, analytiker och analysand? Vilken bild mobiliserar han i syfte att illustrera konsten att lyssna? Hur skall läkaren bära sig åt när han väl satt sig till rätta bakom sin patient, som vilar på divanen med slutna ögon?

Han bör vända sitt eget omedvetna som ett mottagande organ mot patientens omedvetna, som då fungerar som sändare, ställa in sig på analysanden på samma sätt som en mottagande hörtelefon är anpassad till den uppringandes mikrofon [*er soll dem gebenden Unbewußten des Kranken sein eigenes Unbewußtes als empfangendes Organ zuwenden, sich auf den Analysierten einstellen wie der Receiver eines Telephons zum Teller eingestellt ist*]. Så som telefonen åter förvandlar till ljudvågor de elektriska svängningar på linjen som satts i gång av ljudvågor kan läkarens omedvetna utifrån de derivat [*Abkömmlingen*] från patientens omedvetna som nått honom rekonstruera detta omedvetna, som har bestämt patientens infall. (Freud 2008 s. 145.)

Av alla metaforer som stod Freud till buds, valde han denna teletekniska bild. Vid första anblicken är det märkligt. Läkare och patient befinner sig ju i samma rum. Här behövs inga telefoner, inga elektriska strömmar, mikrofoner, högtalare, membran. Men metaforen är kongenial med Freuds grundläggande teoretiska intuition och säger dessutom mycket om hur han såg på det omedvetna. Också den som aldrig har hört talas om

Freud, skulle kunna rekonstruera en god del av teorin om det omedvetna bara med ledning av denna metafor.

Vad Freud säger med sin teletekniska bild är detta: att förstå innebörden av vad patienten säger är lika omöjligt som att muntligt meddela sig med en person som befinner sig i fjärran. På samma sätt som man behöver en telefon för att kunna tala med någon som är långt borta, behöver man en överföringsteknik för att kunna höra vad patienten säger. Om analytikern inte besitter denna teknik, öppnar sig ett avgrundsdyjpt svalg mellan analytiker och patient.

Freud lägger alltså inte tonvikten vid röstens mirakel, inte heller vid det rena hörandet. Han är över huvud taget inte intresserad av den telefoniska erfarenheten. Han lockas i stället av överföringsproblemet, det vill säga den mer strängt tekniska sidan av teletekniken. Ingen kan heller ta miste på fascinationen i Freuds beskrivning av denna tekniska aspekt. Vi befinner oss långt från Prousts kusligheter, vilket naturligtvis inte hindrar att också Prousts fascination är stark. Om Proust är telefonins psykolog, är Freud dess andlige ingenjör.

(4)

Prousts roman innehåller åtskilliga episoder där berättaren reflekterar över hur den moderna tekniken påverkar mänskliga erfarenhetsformer. Några av dessa passager skisserar en psykologi som kretsar kring teknisk förändring, en psykologi som mycket väl kan betraktas som en teori i egen rätt. Det är i alla händelser vad jag vill hävda. Episoden om telefonsamtalet är det rikaste exemplet. Prousts berättare står inne på postkontoret i Doncières med luren mot örat. Så hör han mormoderns röst, "ett svagt ljud – ett abstrakt ljud". Apparaten gör det möjligt för den ensamma stämman att färdas över stora avstånd, hundratals kilometer, och ändå äger skeendet rum i samma nu. Berättaren begrundar upplevelsen. Hörselintrycket av mormoderns röst har avskilts från synintrycket av hennes gestalt, en erfarenhet som genast får symboliska dimensioner. Nu när han hör hennes röst för sig, förstår han också hur gammal och sjuk hon är. Det är en existentiell vändpunkt. Han inser att hans avgudade mormor är en jordisk varelse som alla andra och att hennes tid är utmätt.

Partiet återfinns i romanens tredje del, *Kring Guermantes* (1920–21), och föregriper mormoderns död. Det är ett extraordinärt stycke litteratur, präglad av den metaforiska intelligens som är karakteristisk för Proust. När berättaren lyssnar till sin mormors röst, som låter märkvärdigt naken och bräcklig i telefonen, hör han den som för första gången. Med ens förstår han vad han hittills varit oförmögen att begripa. Det förefaller honom rent av som om hon redan hörde hemma i dödsriket. "Ofta, när jag så har lyssnat

till en osynlig varelse som talat till mig långt borta ifrån, har det tyckts mig som om denna röst ropade ur de djup från vilka ingen kommer åter."

Vid första anblicken kan det verka som om berättaren bara skildrar den kusliga upplevelsen av den rena rösten. Men han försöker också förklara. För hur smärtsam och drabbande den existentiella insikten än är, väcks omedelbart det teoretiserande intellektet till liv, detta bländande intellekt vars spekulativa intelligens animerar romanen från början till slut. Den kusliga upplevelsen av hur hörsel har skilts från syn – "ett svagt ljud – ett abstrakt ljud" – ger upphov till vad man skulle kunna kalla en telekommunikationens psykologi. Berättaren slås av att han haft för vana att matcha mormoderns röst med hennes ansikte. Han har inte tänkt på det förut, men när detta organiska sätt att varsebli en älskad människa har gått förlorat, framstår det plötsligt i påtaglig form – i efterhand:

dittills hade jag, varje gång min mormor talat med mig, följt hennes ord på ansiktets öppna partitur, där ögonen tog stor plats – men själva hennes röst hörde jag i dag för första gången. Och eftersom denna röst tycktes mig förändrad till sina proportioner i samma ögonblick som den utgjorde en helhet och nådde mig ensam och inte beledsagad av anletsdragen, så upptäckte jag hur mild den var. [...] Den var så mjuk att den verkade bräcklig och tycktes i varje ögonblick nära att brista, att drunkna i en flod av klara tårar – och när jag nu hade denna röst ensam i min närhet, utan ansiktets mask, upptäckte jag för första gången hur mycket lidande som sargat den under ett långt liv. (Proust 1993 vol. 3 s. 146.)

Berättaren upptäcker inte bara sin mormors röst. För första gången hör han spår av ett livslångt lidande. Inom henne lever en varelse vars existens han aldrig känt, en varelse bebodd av tiden. För första gången inser han att hans mormor skall dö, och att hon skall dö snart.

Jag ropade: "Mormor, mormor!" jag skulle ha velat omfamna henne och kyssa henne men nådde endast denna röst, en lika ogripbar vålnad som den som kanske skulle visa sig för mig då min mormor en gång dött. "Tala till mig", sade jag – men då upphörde jag plötsligt att urskilja hennes röst och kände mig ensammare än någonsin. [...] Jag tyckte att det redan var en älskad skugga jag låtit försvinna bland skuggorna, och ensam framför apparaten fortsatte jag att upprepa, fast förgäves: "Mormor, mormor", liksom Orpheus när han blivit ensam upprepar den dödas namn. (Proust 1993 vol. 3 s. 147-148.)

Berättaren är Orfeus, mormodern hans Eurydike. Telefonsamtalet innebär att han förlorar henne. Symboliskt sett har hon dragits ned i skuggornas rike – det är ju först nu han förstår att hon är förgänglig som alla andra. För berättarens del är det ett slags död. Kort därpå skall hon på nytt dras ned i dödsriket, och då är det för alltid.

Vi har sett att Proust skriver in telefonepisoden i Orfeusmyten och att han anpassar myten till maskinålderns föreställningsvärld. På så sätt får han oss att betrakta historien om Orfeus och Eurydike genom ett modernt raster. För vad vi inser när vi läser Proust är att Orfeusmyten också är en historia om ögat och örat, om det starka begäret att se och den lika tvingande lusten att lyssna. Man kan alltså förstå Orfeusmyten som en allegori om synen och hörseln, människans viktigaste sinnen, och enligt denna myt är synen förstenande och dödsbringande, medan hörseln är förtrollande och livgivande. Historiskt sett är seendet och hörseln den filosofiska estetikens två klassiska sinnen. De är också de mest abstrakta. Hegel menade för övrigt att synen och hörseln är teoretiska sinnen och därför står högst i sinnesshierarki, medan de övriga tre – smak, lukt och känsel – är praktiska (Hegel 1986 s. 254-257, 257-263). Ordet "estetik" stammar från det gamla grekiska ordet "aisthesis", som har med sinnesförnimmelse i vardaglig mening att göra. Orfeusmyten är en allegori över det estetiska som sådant.

Men det finns mer att säga om Prousts episod. Berättaren antyder att en ny varseblivningsordning är på väg att inrättas, en ordning som bidrar till att omvandla varseblivningen av såväl det hörbara som det synbara. Berättaren upptäcker inte bara sin mormors röst, han får också en ny förståelse av hennes yttre, hela hennes synbara gestalt. Det är en konsekvens av upptäckten av den rena rösten. Än så länge är den bara antydd, men några sidor senare är saken uppenbar, och därmed är Prousts förvandling av Orfeusmyten fullbordad.

Berättaren har alltså bestämt sig för att besöka sin mormor. Han vill träffa henne ansikte mot ansikte för att kunna göra sig av med det kusliga intrycket på telefon. Han vill kasta sig i hennes famn, dubbelgångaren skall fördrivas, allt skall bli som förr. "Nu måste jag så fort som möjligt i hennes famn få befria mig från den hittills oanade bild som plötsligt framkallats av hennes röst: bilden av en mormor som verkligen var skild från mig, resignerad och utrustad med något jag aldrig tidigare upptäckt, nämligen en ålder" (Proust 1993 vol. 3 s. 152).

När han kommer fram träffar han på sin mormor i salongen. Hon sitter i en soffa och läser en bok. Försjunknen som hon är i sin läsning lägger hon inte märke till sin dotter. Han står på tröskeln och betraktar henne utan att själv bli sedd, och det är då episoden tar en överraskande vändning. Förloppet gestaltas med samma medel som omkastningen i en grekisk tragedi. Hon kunde ha varit vem som helst, tycker berättaren plötsligt, ty den läsande kvinnan är inte den avgudade mormodern utan en främmande varelse. Upplevelsen är kuslig, ja, ännu kusligare än telefonsamtalet. Den skuggvarelse han tyckte sig höra på telefon ser han nu i soffan. Hon framstår som en främling. Faktum är att han ser just den spöklika gestalt som han önskade förvisa från sitt medve-

tande. "Ack, det var just denna bild [*ce phantôme-là*] jag varseblev då jag fick se min mormor sitta och läsa i salongen" (Proust 1993 vol. 3 s. 152).

Hur kan det komma sig? Varför denna kusliga anblick? Vad gjorde den möjlig? Berättaren vänder sig till läsaren och förklarar att det var som om han betraktade sin mormor genom en kamera. Det var som om jag vore en professionell fotograf, förklarar han, det var som om min blick opererade likt ett kameraöga. Därmed har Proust förflyttat sig från örat till ögat, från en hörselteknologi (telefonen) till en visuell teknologi (kameran) (Danus 2002 s. 11-16). Episoden mynnar ut i en essä i miniatyr om skillnaden mellan kameraögat och det mänskliga ögat, mellan den rent mekaniska registreringen av ett synintryck och den mänskliga blickens sätt att uppfatta samma verklighet. För Proust är skillnaden avgörande. Återigen väcks det teoretiserande intellektet till liv, för fotografifimetatorerna ger upphov till en betraktelse över varför vi ser dem vi älskar som vi gör, och varför dessa sätt att se alltid och med nödvändighet är felaktiga. Proust försöker förklara hur det mänskliga ögat fungerar.

Och det var verkligen ett fotografi som mina ögon automatiskt inregistrerade i den sekund då jag fick syn på mormor. Vi ser aldrig de varelser vi älskar annat än inom ramen för ett levande system: vår oavslutliga ömhets aldrig upphörande verksamhet, vår ömhet som, innan den släpper fram bilden av deras ansikte till oss, drar den in i sin virvel och överför den till den föreställning vi alltid haft om dem, fäster bilden vid denna föreställning och kommer den att sammanfalla därmed. Och eftersom min mormors panna och kinder betecknade det finaste och mest bestående i hennes väsen, eftersom varje ofta upprepade blick är en andebesvärjelse och varje älskat ansikte en spegel av det förflutna – hur skulle jag undgå att utesluta allt hos henne som kunnat förändras och bli tyngre, när vi till och med inför livets mest likgiltiga företeelser låter vår blick, som alltid är bärare av en tanke, på samma sätt som en klassisk tragedi utesluta alla bidrag som inte bidrager till handlingen och behålla endast sådana som kan göra denna begriplig? (Proust 1993 vol. 3 s. 152-153.)

Så fungerar det mänskliga ögat. Proust fortsätter med att ställa det mänskliga ögat mot kameraögat. Passagen turnerar samtidigt kontrasten mellan vad vi förväntar oss att se, även om vi alltid är medvetna om det, och vad vi faktiskt ser:

Men om det i stället för vårt öga är ett rent materiellt objekt, en fotografiplåt som betraktar, då får vi, exempelvis på gården till Institut de France, i stället för en akademiledamot som kommer ut och kallar på en droska, se hans vacklande steg, hans ansträngningar för att inte falla baklänges, den parabel han beskriver i sitt fall – som om han vore berusad eller marken täckt av is. På samma sätt är det när någon grym ödets nyck hindrar vår kloka och vörnadsfulla kärlek att i tid skynda fram för att dölja för våra blickar vad de aldrig bör få se, när blickarna hinner före och, lämnade åt sig själva, fungerar automatiskt som bildremsor och i stället för den älskade varelsen som sedan länge upphört att existera men vars död vår kärlek aldrig velat låta oss

upptäcka, visar den nya varelse som den hundra gånger om dagen klätt ut i en kär och bedräglig likhet. (Proust 1993 vol. 3 s. 153.)

Till skillnad mot det mänskliga ögat är kameraögat kallt och mekaniskt. Det opererar utan urskillning. Det arbetar utan vare sig tankar eller minnen, inte heller tyngs det av en historia av antaganden. Kameran talar sanning. Så kommer det sig att berättaren får syn på en hittills okänd varelse som nu blyxtlikt uppenbarar sig i nuet: "för första gången, och endast för ett ögonblick, ty hon försvann hastigt, i soffan under lampan såg [jag] en gammal bedrövad, rödbrusig, tung, vulgär och sjuk kvinna försjunken i drömmar och med blicken en smula veligt irrande över boken. Jag kände henne inte" (Proust 1993 vol. 3 s. 153-4).

Den mekaniska blicken bär på en dödsbringande kraft som riktats mot mormodern. Likt Eurydike förloras hon ur sikte och försvinner in i skuggornas rike. Mormodern existerar inte längre. Allt som återstår är en fantombild. Hur kan det komma sig? Proust säger det inte, men nyckeln ligger i att hon inte tittar tillbaka. Hon återgäldar inte sin dottersons blick. Det är därför hon kan reduceras till en reproduktion av sig själv, till en kopia, en fantombild. Hörseln kan garantera igenkänning, men inte blicken, inte den ensidiga blicken.

(5)

Den som vill förstå förhållandet mellan sinnlig varseblivning och uppkomsten av perceptionstekniker som fotografi, telefoni och fonografi vänder sig med fördel till filosofer, sociologer och andra teoretiker. Man kan mycket väl börja med Karl Marx. Han utvecklar i "Ekonomisk-filosofiska manuskript" (1844) den överraskande tesen att sinnena har en historia. Med det menar han inte att formerna för mänsklig varseblivning är tidshistoriska och därmed föränderliga. Argumentet är betydligt mer långtgående. Han menar att själva sinnesorganen är föränderliga. De är en produkt av hur förhållandet mellan människan och hennes materiella värld regleras, och ingenting präglar detta förhållande så mycket som människans arbete, det vill säga hur människan objektifierar sig själv genom att på ett eller annat sätt modifiera naturen – och därmed också förmänskligar naturen. Denna fortlöpande dialektik mellan människa och natur, subjekt och objekt står i centrum för Marx historiematerialistiska åskådning. "Utvecklingen av de fem sinnena", menar han följdriktigt, "har varit ett verk av hela den hittillsvarande världshistorien" (Marx 2003 s. 87).

Människans existens är aldrig bara bestämd av hennes förnuft och heller inte bara av hennes materiella behov, utan också av hennes sinnlighet, hennes sinnliga vara i världen. Sinnesorganen medlar mellan människa och värld, samtidigt som sinnesorganens konstitution är en produkt av denna dialektik. Marx åskådliggör tanken med hjälp av ett

exempel, bilden av det mänskliga örat och musiken. Det är musiken (objektet) som väcker människans musikaliska sinne (en aspekt av subjektet). Samtidigt kan musiken bara vara ett objekt för människan så länge hon har ett öra förmöget att uppskatta den sköna musiken. Utan detta öra har musiken ingen mening. Musiken kan då heller inte vara ett objekt för människan. Men det omvända är också sant: utan musik inget musikaliskt öra.

Allt detta betyder i sin tur att samhällsmänniskans sinnen är annorlunda konstituerade än sinnena hos den människa som lever utanför samhället. "Först genom den utvecklade, på objekt inriktade rikedom i det mänskliga väsendet utvecklas de subjektiva mänskliga sinnenas rikedom och blir det musikaliska örat, ögat som är öppet för formens skönhet och andra sinnen förmögna till mänskliga njutningar, kort sagt sinnen som framstår som mänskliga väsenkrafter" (Marx 2003 s. 87).

Så långt Marx sinneslära. Vi har här begynnelsen till en teori om sinnena i den moderna tidsåldern. Man skulle också kunna använda sig av tänkare som Walter Benjamin, Guy Debord, Paul Virilio, Marshall McLuhan och Friedrich Kittler. Ja, även Friedrich Nietzsche lämnade ett bidrag till den materialistiska sinnlighetsläran, han som angrep Richard Wagners rationalistiska kompositionsteknik och därtill tyckte sig ana hur det mänskliga örat var på väg att intellektualiseras samtidigt som musiken, den mest dionysiska av konstarterna, visade tendenser till ett "avsinnligande" (Nietzsche 1992; Wallrup 2002).

Men man kan lika gärna använda Proust som utgångspunkt, ja, ännu hellre. Den som ger sig i kast med *På spaning efter den tid som flytt* kommer snart att upptäcka att Prousts berättare rymmer många olika gestalter, bland dem en modern teknikfilosof. Det är denna teoretiker som assisterar Prousts berättare i telefonhytten och mormoderns salong. Det är han som utvecklar en rudimentär teori om hur telefonen påverkar örat och hur fotografiet i sin tur påverkar ögat. Och det är han som förklarar hur det kan komma sig att berättarens mormor plötsligt framstår som ren bild, och därmed också som en främling.

Proust förser oss med en den tekniska förändringens psykologi. Det är en teori om hur ny teknik påverkar mänskliga erfarenhetsmönster. Beträktelsen inleds som en reflexion över telefonin och örat, och den slutar som en meditation över fotografiet och ögat. Med andra ord: berättarens försök att förstå den nya hörselerfarenheten motiverar också en psykologi som kretsar kring visuell perception. Närmar man sig Proust på detta sätt inser man att han tillhandahåller en hel liten teori om hur nya ljudtekniker bereder väg för nya varseblivningsformer, där inte bara det hörbara utan också det synbara förvandlas till abstrakta fenomen. Det är dessutom fråga om en påverkan som löper i bägge riktningarna. Abstraktionen av det synbara är inneboende i abstraktionen av det hörbara, och omvänt. Så kommer det sig att den oväntade upplevelsen i telefonhytten ger upphov

till en teori i miniatyr om förhållandet mellan perceptionsteknik och varseblivning, om hur telefonin och fotografen bidrar till en instrumentalisering av örat respektive ögat. Är det en önskad utveckling? Proust avstår från att värdera. Det gör inte hans analys mindre intressant.

Litteratur

- Benjamin, Walter 1994: *Barndom i Berlin kring 1900*, övers. Ulf Peter Hallberg. Stockholm/Stehag.
- Danius, Sara 2002: *The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics*. Ithaca, N.Y.
- Danius, Sara 2006a: "Talet och telefonen. Om Freuds historiska originalitet" i *Divan* nr. 3-4 (2006).
- Danius, Sara 2006b: "Technology" i *The Blackwell Companion to Modernist Literature and Culture*. Red: Kevin J. H. Dettmar och David Bradshaw. Oxford.
- Freud, Sigmund 2008: "Råd till läkaren vid den psykoanalytiska behandlingen" i vol. 8 av *Samlade skrifter*, övers. Lars W. Freij. Stockholm.
- Hegel, G. W. F. 1986: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, bd. 14 av *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main.
- Marx, Karl. 2003: "Ekonomisk-filosofiska manuskript", övers. Sven-Eric Liedman i *Karl Marx: texter i urval*. Red: Sven-Eric Liedman och Björn Linnell. Stockholm.
- Nietzsche, Friedrich 1992: *Fallet Wagner*, övers. Ingemar Johansson. Stockholm/Stehag.
- Proust, Marcel 1993: *På spaning efter den tid som flytt*, övers. Gunnel Vallquist. Stockholm.
- Wallrup, Erik 2002: *Nietzsches tredje öra*. Stockholm.

Summary

Orpheus in the Phone Booth: Proust, Listening, and Modernity

For a theory of the relation between late-nineteenth-century technology and perceptual experience, one could use as a starting-point Karl Marx's proposition that the human senses have a history. One could also draw on the theory of perceptual abstraction and sensory autonomization implicit in the writings of Walter Benjamin, Guy Debord, Paul Virilio, Marshall McLuhan, Friedrich Kittler, and Michel Chion. As this essay suggests, however, one would do equally well to begin with Marcel Proust. Indeed, in a central episode in the third volume of *A la recherche du temps perdu* (1913-1927), Proust offers a psychology of technological change that may be grasped as a theory in its own right. More specifically, it is a theory of how the emergence of technologies for transmitting sound such as the telephone paves the way for a new matrix of perception, in which not only sound but also vision turn into abstract and autonomous phenomena. As a result, the perceptual habits of the eye and the ear begin to function separately, each independent of the other. In addition, the autonomization of the ear is inherent in that of the eye, and vice versa. The essay also considers the importance of the telephone in Sigmund Freud and Walter Benjamin.

Key words

Perception, auditory experience, visual experience, technology, telephony, modernism and modernity, history of the senses, Orpheus and Eurydice, Marcel Proust, Sigmund Freud, Walter Benjamin, Karl Marx, Friedrich Nietzsche.

Sara Danius

Sara Danius är professor i estetik vid Södertörns högskola. Hennes forskning är inriktad på förhållandet mellan modernism och modernitet. Hon ägnar sig särskilt åt den europeiska romanen, med tonvikt på sambandet mellan perceptionsteknologisk utveckling och estetisk förnyelse. Sara Danius har givit ut *The Senses of Modernism* (Ithaca, N.Y., 2002), *The Prose of the World* (Uppsala, 2006), *Nase für Neuigkeiten* (Wien, 2008; tills. m. Hanns Zischler), samt *Proust-Benjamin. Om fotografin* (Stockholm, 2011).