

# EN KVINNAS PLATS I VÄRLDSORDNINGEN

Ett grundläggande drag hos Pia Arke  
och Marguerite Duras

av Stefan Jonsson

*När jag var fyra flyttade vi till Thule. Ibland hade  
mamma släktingar från östra Grönland på besök.*

*Jag minns hur jag låg i sängen sent på kvällen  
och lyssnade på dem där de satt kring köksbordet  
och på min mamma som pratade med en annan  
röst och på ett språk jag inte förstod.*

(Pia Arke, i samtal, 1998)

*Skådespelarna och filmteamet ville lyssna på  
henne, hade behov av henne, den där flickan.*

*Vi körde inspelningen väldigt ofta. Hon blev ett  
tabu, helig: det vill säga att när hon talade eller  
sjöng eller babblade, då slutade alla att prata.*

(Marguerite Duras, om inspelningen  
av *India Song* 1975)

Begreppet globalisering, och globaliseringens historia, tycks erbjuda två huvudspår åt dem som är intresserade av att analysera dess dynamik. Enligt en första version avser globalisering expansionen av förmodat universella normer. Oavsett från vilket samhälle en företeelse härrör – en handelsvara, ett objekt, en idé eller en uppfattning – gör globaliseringen den tillgänglig för praktiskt taget alla tack vare vissa institutioners globala räckvidd. Enligt denna version skapar globaliseringen en kultur präglad av en ökande spridning av saker och idéer av skiftande slag. Den gör världen pluralistisk, varierad, tillgänglig och spännande.

Enligt en andra version reducerar globaliseringen allt till likhetens logik. Att allt mäts med hjälp av globala mått och normer innebär

att företeelser som inte passar in i världssystemet skjuts åt sidan, medan det som återstår görs uniformt. Därför kan globaliseringens historia betraktas som en historia om motstånd från människor och samhällen som vägrar låta sig reduceras i enlighet med de normer som dominerar.

Det verkar rimligt att hävda att dessa bägge versioner starkt påverkar våra inre föreställningar om vad som pågår i politikens, ekonomins, kulturens och konstens globala värld. Båda dessa synsätt på globalisering har i mina ögon sin giltighet, men också sina begränsningar, och de är inte heller oförenliga med varandra.<sup>1</sup>

Men här vill jag rikta in mig på världshistorier och föreställningar om världsordningen som faktiskt är *oförenliga* med dessa dominerande versioner. Jag vill utforska möjligheten att föreställa sig andra globala berättelser än de som på ett förutsägbart sätt antingen bekräftar världens mångfald eller fördömer dess likriktning. För att göra detta vänder jag mig till konsten och litteraturen, som alltid utgör ett värdefullt förråd av alternativa världsbilder.

Varför är detta viktigt? För att inget av båda de synsätt jag beskrivit säger något om det *grundläggande draget* i de globala berättelser som ofta framförs i vår tids film, konst och litteratur. Detta grundläggande drag reser utmaningar och erbjuder möjligheter för historiker och samhällsforskare som försöker analysera människans villkor i den rådande

världsordningen. Problemet är hur detta grundläggande drag ska definieras. Jag har ännu inget bestämt svar att ge. Men som jag kommer att visa, ingår ett specifikt kvinnligt subjekts röst och kropp som en del i definitionen.

En god illustration av vad jag kallat det grundläggande draget i den globala berättelsen finns i Marguerite Duras film *India Song* från 1975. Detta legendariska verk tar sin början i världens onämnbare utkant och nalkas därifrån obevekligt det globala systemets lika onämnbare mitt.

Låt oss börja i periferin, som aktualiseras redan i filmens förspel. Vi ser ett tropiskt landskap och vi ser solen gå ned över detta landskap. På ljudspåret som ledsagar solnedgången hörs en kvinnas sång. Sången avbryts av hennes fnitterande skratt och utrop, sedan tar sången vid igen, innan kvinnan återigen skrattar till och ger ur sig små tjut som klingar av mot det mörkande landskapet. Alltsammans bildar en fem minuter lång ljudslinga som den västerländske betraktaren inte förstår eftersom kvinnan pratar och sjunger på laotiska, men som han eller hon ändå förhäxat lystrar till.

Rösten får sin förklaring när två av filmens berättare inleder sin dialog. Med långa mellanrum av tystnad kommenterar dessa röster skeendet filmen igenom, medan bildscenerna växlar och skådespelarna agerar utan repliker. Filmen har alltså en löpande dialog, men den når oss inte från handlingens scen, utan från osynliga åskådare som kommenterar människorna som rör sig genom scenrummet. Denna åtskillnad mellan gestaltning och dialog, mellan vad vi ser och vad vi hör, är ett kännetecken på Marguerite Duras filmer. Det gör hennes karaktärer på samma gång platta och oändligt komplicerade: å ena sidan mimande gestalter som tycks sakna en insida att uttrycka, å andra sidan styrda av sinnesrörelser som ligger så djupt att medvetandet helt förlorat kontrollen över dem.

Den enda som säger något i denna film och som samtidigt deltar i handlingen är strängt taget den laotiska kvinnan, vars röst vi hör i filmens början och som sedan återkommer

emellanåt i filmen. Hennes yttranden är å andra sidan oförståeliga och kommer från en kropp som aldrig syns i bild. Upplysningarna om henne är åskådarnas. På samma sätt som de förklarar de agerande personernas röstlösa kroppar, kommenterar de den främmande kvinnans kroppslösa röst:

RÖST 1: En tiggerska.

RÖST 2: Vansinnig.

R 1: Just det ...

R 2: Åh, jag minns. Hon håller till på flodstränderna. Hon kommer från Burma.

R 1: Hon är inte indiska. Hon kommer från Savannakhet. Född där.

R 2: En dag, hon har varit på vandring i tio år. En dag, framför henne, Ganges.

R 1: Ja, hon stannar.

R 2: Just det ... Tolv barn dör medan hon vandrar mot Bengalen.

R 1: Ja, hon lämnar dem, säljer dem, glömmer dem ... Blir steril, nära Bengalen ...

R 2: Savannakhet, Laos.

R 1: Ja ... Sjutton år. Hon är gravid, hon är sjutton år. Hon blir utkörd av sin mor. Hon ger sig iväg ... Hon frågar efter vägen till undergång ... Ingen vet.

R 1: I Calcutta var de tillsammans.

R 2: Den vita kvinnan och den andra?

R 1: Ja. Det var under samma år.<sup>2</sup>

I slutet av filmen snuddar så berättelsen vid världssystemets centrum. I bild ser vi här huvudpersonen Anne-Marie Stretter, den franska ambassadörsfrun i Indien, omgiven av sina fyra älskare. De är grupperade runt ett bord i ett sällskapsrum i eleganta kusthotellet Prince of Wales. Deras vackra klädsel och avmätta hållning förmedlar hela den europeiska kolonialmaktens tyngd och leda. Allt är stilla, sedan griper berättarrösterna in:

R 1: Det var en septemberkväll ... under sommarmonsunen ...

... på öarna ...

... 1937 ...

... i Kina fortsatte kriget. Shanghai hade just blivit bombat. Japanerna fortsatte att avancera. I Asturien rasade striderna. Man slogs fortfarande.

- R 2: Republiken knivmördades  
I Ryssland förrådades revolutionen ...  
R 1: Nürnbergskongressen hade nyligen ägt  
rum ...  
R 3: Redan jagade tiggerskan i deltats ljumma  
strömmar.<sup>3</sup>

Centrum är välbekant, om än fragmentariskt. Berättelsen om centrum är en krönika om truppörelser, krig och makt, men framför allt om det våld som makthavarna använder eller som flyttar makten dem emellan. Och berättelsen om periferin? Mot den stora berättelsen om nazisterna, Stalin, spanska inbördeskriget och Japans militära offensiv ställer Duras en sång, ett skratt och några utrop från någon som gömmer sig i deltats grönska.

Men varför inramas Duras film av rösten hos en laotisk tiggerska, vars röst och sång med jämna mellanrum tränger sig in i huvudhandlingen? I slutet av filmen sveper kameran dessutom över en karta över Indokina och följer hennes vandring tillbaka till hennes ursprungs-ort – Battambang, eller Savannakhet. Vem är denna kvinna? Vad gör hon i denna berättelse om europeiska diplomatkretsar i Calcutta vid 1930-talets slut? Vad säger hon om tillståndet i världens periferi och berättelsens utkant? Varför har hon hamnat där? I filmen får hon både första och sista ordet. Men ingen förstår vad hon säger.<sup>4</sup>

*India Song* utgör en del av en större samling verk som brukar kallas Duras Indiencykel, där författaren mer uttryckligt än i andra verk bearbetar erfarenheter från sin uppväxt i franska Indokina, och filmen rymmer som antytt en rad politiska anspelningar också på det tidiga 1970-talets världsläge.<sup>5</sup> Indiencykeln består av tre romaner – *Le ravisement de Lol V. Stein*, *Le vice-consul*, *L'amour* – och tre filmer – *La femme du Gange*, *India Song* (ursprungligen skriven för teaterscenen) och *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (som rymmer samma ljudspår som *India Song*, men med andra bilder). I åtminstone tre av dessa »berättelser« sjunger den anonyma tiggerskan bortom horisonten.

Läsarnas och åskådarnas uppmärksamhet, liksom uppmärksamheten hos handlingens övriga karaktärer, dras till hennes ständiga närvaro. Eller ska vi kanske säga hennes frånvaro? Hon upprättar aldrig kontakt med någon. Hon bara finns där, som ett inslag i landskapet. Hon är den viktigaste figuren i handlingen, framhävde Duras när inspelningen var färdig. Hon är den som i sista hand avgör historiens gång, skriver litteraturhistorikern Jane Winston.<sup>6</sup> Men varför då hennes osynlighet? För att få veta mer om henne behöver vi öppna *Le Vice-consul*, romanen från 1965, där hennes historia berättas.<sup>7</sup>

*Le Vice-consul* rymmer i stora drag samma historia som filmen. Vi får bevittna en aftonmottagning på franska ambassaden och iakttagna passionen mellan ambassadörens fru, Anne-Marie Stretter, och Frankrikes vicekonsul i Lahore, som befinner sig under utredning till följd av sina onämnbare brott mot den inhemska befolkningen. Sammanvävd med denna grundhandling men samtidigt skild från den, finns berättelsen om en sjuttonårig flicka som blir gravid och förskjuts av sin mor. Under många år lever hon längs vägarna där hon föder sitt första barn och därefter elva till på sin vandring genom Indokina innan hon till slut når Calcutta. Då har hon förlorat sin fruktsamhet såväl som sitt minne och förstånd. Tiggerskan ägnar dagarna åt att sova i buskagen utmed Ganges och nätterna åt att försöka hitta fisk i floden eller matrester i soptunnorna utanför ambassaden och restaurangerna.

Det är lätt att se tiggerskan som en påminnelse om det koloniala systemets undertryckta och hårda verklighet. Samtidigt har Marguerite Duras ett eget sätt att närma sig politik eller historia. Kort formulerat handlar hennes verk om begär, om de sätt på vilka passioner omvandlar sociala konventioner, ideologiska lojaliteter, subjektiva identiteter och personliga relationer. Duras politik har därför kommit att betraktas som en begärets politik, och ofta som en det kvinnliga begärets politik.

Så sett är tiggerskan ett verktyg med vars hjälp Marguerite Duras vidgar sin berättelses

till synes snäva fokusering på en handfull europeiska överklasskaraktärer i Indien och omformar mekanismerna för deras begär till vad jag kallat en global berättelse. Men Duras genomför denna omformning på ett sätt som inte låter sig förklaras med hjälp av befintliga teorier om relationen mellan det mänskliga subjektet och världshistorien. Det grundläggande draget i hennes berättelse förkroppsligas av kvinnan från Savannakhet.

För att förklara vad detta innebär ska jag ta upp ett parallellt resonemang om den globala berättelsens väsen och dess typiska sätt att knyta den mänskliga tillvaron till världshistorien. En global berättelse, vill jag hävda, kan definieras som en berättelse som knyter centrum till periferi och därmed upprättar en *värld*.<sup>8</sup> Centrum är oftast en plats men kan också vara en individ, en institution eller ett projekt. På samma sätt som centrum utgör en knutpunkt, en plats för ackumulation, en mönstergivande makt, verkar också en global berättelse genom att attrahera och ackumulera sina läsares eller åskådares identifikationer och investeringar. Av detta följer att periferin är allt och alla – territoriellt, psykologiskt eller diskursivt – som berövas det som centrum utvinns från den – pengar, varor, råmaterial, kunskap, idéer, känslor eller annat. En global berättelse ger sin publik en föreställning om hur centrum och periferi förhåller sig till varandra, och den tjänar oftast till att naturalisera denna ordning genom att uppmana publiken att identifiera sig med centrum.

Utifrån denna beskrivning är det lätt att identifiera den globala berättelsen i dess dominerande form. Den är ett med den västerländska kulturens klassiska rötter. Den är rentav ett med den västerländska historiografin. Vi finner den redan hos Herodotos, historiografins och etnografins grundare. Herodotos' *Historia* från 400-talet f.Kr. etablerar en viss subjektsposition som det centrum till vilket framställningen av andra folks lagar och levnadssätt relateras. Den här modellen, känd som *interpretatio graeca*, präglar fortfarande de flesta reseberättelser,

reportage, nyhetsartiklar och fiktioner som produceras i väst. Resultatet är en global berättelse där en vit man eller kvinna reser till periferin och skriver hem om platser hon sett och människor han mött.

Ryszard Kapucinski, den västerländska efterkrigs litteraturens mest kände reporter och rese-skildrare, ägnade sin sista bok åt Herodotos. Herodotos utgör också modell för Michael Ondatjees globala roman *Den engelske patienten*. Det herodotiska paradigmet förutsätter ett skrivande subjekt som betraktar och kartlägger världen med vad Mary Louise Pratt har kallat imperiets ögon. Det är omöjligt att föreställa sig hur den västerländska litteratur- och kulturhistorien hade sett ut, om den inte varit formad av denna modell – som bildar en obruten tradition från Herodotos till Tacitus, till Marco Polo och Mandeville, till Rabelais och Voltaire, till Gustave Flaubert, Joseph Conrad och Rudyard Kipling, till George Orwell, Harry Martinson och Evert Taube, hela vägen fram till V.S. Naipaul, Bruce Chatwin och Åsne Seierstads *Bokhandlaren i Kabul*. Det som karakteriserar den globala berättelsen kan kanske sammanfattas på följande sätt: Centrum förhåller sig till periferin som universalitet till partikularitet, som makt till vanmakt (eller motstånd), som välstånd till utarmning.

Det betyder inte att den globala berättelsen nödvändigtvis är en imperialistisk berättelse. Hos till exempel Michel Leiris, Bruce Chatwin, Claude Lévi-Strauss och svenska rese-skildrare från 1950-talet till 1970-talet värderas periferin som överlägsen ett girigt och förtryckande centrum. Den världsuppfattning som följer av detta benämns ibland primitivism eller tredje-världism. Den fördömer centrumets politik och kultur men gör inte mycket för att rubba själva förhållandet mellan centrum och periferi, eftersom den aldrig ifrågasätter att världshistorien bäst återges av ett universellt subjekt som utforskar världen med ett centrum som utgångspunkt. Också i sin kritik av västs dominans hämtar denna diskurs sin auktoritet från exakt samma

dominansförhållande. Därmed fungerar den som ett filter som introducerar det Andra i en form som väst känner igen, där alla besvärande tecknen på olikhet och skillnad suddats ut.

Men som jag nämnde tidigare finns också estetiska representationer av det globala systemet som förevisar alternativa sätt att placera oss själva och andra i världen, bortom det förutsebart binära förhållandet mellan det egna och det andra, det lika och det olika, det centrala och det perifera, som definierar den dominerande globala berättelsen från Herodotos och framåt.

Marguerite Duras är ett bra exempel. Till en början tycks »Indiencykeln« inordna sig i den förhärskande modellen för den globala texten: franska och brittiska kolonialister ansikte mot ansikte med den galna tiggerskan, och skyddade från henne och de lidande massor som hon representerar med hjälp av elektrifierade stängsel. Detta är den samhällsstruktur som präglar Indiencykeln som helhet. Franska ambassaden ligger i centrum, men är omringad. »Ganges flodstrand, gytret av spetälska och hundar utgör stadens första, vidsträckt inhägnad. De svältande är längre bort, i det täta myllret norrut, de utgör den sista inhägnaden.«<sup>9</sup>

Så snart detta inhägnade universum etablerats börjar det dock lösas upp. Tiggerskans subjektivitet – formad av våld och rotlöshet – finner sin spegelbild i diplomatikretsarnas sinnestillstånd. Duras romanfigurer lever i ett klimat av imperiell fruktan som varken koloniserade eller kolonisatörer förmår uthärda särskilt länge. Det skapar på båda sidorna av stängslet en livsföring av förfall och passivitet som bara hjälpligt låter sig bemästras genom ambassadlivets olika förströelser – jaktexpeditioner, utflykter till kusten, kärleksaffärer, tillställningar där man skvallrar om den senaste skandalen, alkohol och andra droger, vredesutbrott samt inte minst det rena och skära bejakandet av livsledan. Franske vicekonsuln i Lahore är i det avseendet en motsvarighet till tiggerskan. Han, den diplomatiska gemenskapens svarta får, är på allas läppar när det skvallras om skälet till hans skamliga avsked från Lahore.

Man säger, man frågar: Men vad är det egentligen som han har gjort? Jag vet aldrig vad som pågår.

– Han har gjort det värsta, men hur ska man formulera det?

– Det värsta? Dödat?

– Han sköt på natten mot Shalimars trädgårdar dit spetälska och hundar tar sin tillflykt.

– Men spetälska och hundar, är det verkligen att döda när man dödar spetälska och hundar?<sup>10</sup>

Vicekonsuln kan inte ge någon förklaring till sitt handlande, förutom vaga antydningar om sin *ennui*, som i Lahore »är en enorm känsla av övergivenhet, lika omfattande som Indien självt«.<sup>11</sup> Om det någonsin funnits en plats som motsvarar det Lévi-Strauss kallat *les tristes tropiques* måste det vara detta spöklika Calcutta, skapat av Duras som ett slags döds-kabinett för den europeiska imperialismen. Det bör nämligen understrykas att Duras Calcutta har få beröringspunkter med verklighetens Kolkata. Hennes Calcutta är en medvetet fabricerad kolonial kliché. (De som bodde i Calcutta på 1930-talet hade till exempel knappast möjligheten att välja huruvida de skulle ägna helgen åt att jaga i Nepal eller köra ner till kusten, och det diplomatiska livet i Indien var då som nu baserat i Delhi snarare än Calcutta.)<sup>12</sup> Dessa européer, som försmäktar i den tropiska hettan och underhåller varandra över snabbt tömda champagneglas till ljudet av bullrande takfläktar och nostalgiska melodier från pianot, förkroppsligar en ändamålslöshet och desorientering som berövar dem både förflutet och framtid. »Ni förstår«, säger den franske ambassadören, »Indien är en avgrund av likgiltighet, där allt drunknar.«<sup>13</sup> Trots att deras oerhörda välstånd och status som kolonialister skiljer dem från tiggerskan, är deras psyken och identiteter därmed jämförbara med hennes. Åtminstone är det i den riktningen som berättelsen rör sig. Berättaren signalerar också att det efter hand blir själva dödsdriften som kommer att styra förloppet. Och den gestalt som härskar i detta dödsmärkta land, kusligt fri eftersom hon förlorat allt som finns att förlora utom livet självt, är tiggerskan. Hon framträder som den

estetiska gestalt eller det ideologiska tecken som representerar världsordningen som sådan.

Men hur ska vi beskriva henne? Hennes gestalt är livet i dess naknaste form, så mycket kan sägas. Men vilket ord eller begrepp ska vi använda för att ange hennes position i den historiska textens marginal, en text vars innebörd efter hand förvrängs av hennes »obegripliga« röst?

Tiggerskans centralitet framhävs i romanen av det faktum att en av européerna skriver om henne. När de hör henne sjunga från flodbanken utanför ambassaden säger en av dem: »Vet ni att Peter håller på med en bok med utgångspunkt i den där sången från Savannakhet?«

Peter Morgan bekräftar:

– Lidandet i Indien gör mig upphetsad. Så är det för oss alla mer eller mindre, eller hur? Man kan bara prata om detta lidande om man erkänner dess andning inom sig [...] Jag gör fiktiva anteckningar om den här kvinnan.<sup>14</sup>

Den subalternen kan inte tala, avslutade Gayatri Spivak ett sedermera historiskt inlägg från 1983. Vad Spivak menade var inte att den underordnade kvinnan inte kunde tala, utan att hennes tal inte betydde något så länge det inte auktoriseras av någon annan.<sup>15</sup> Som så många européer före honom försöker Peter Morgan ge giltighet åt de indiska massornas existens. Han önskar föra in deras själva vara på representationens fält, in i historiens text, in i den globala berättelsen, och tiggerskan från Savannakhet är hans anknytningspunkt. Peter Morgan medger att han följt hennes spår genom Calcutta.

– Hon är smutsig som naturen själv, det är knappt att man tror det [...] Å, jag skulle vilja stanna på den nivån, hos den där redan ingrodda smutsen som är formad av allt som finns, som trängt in i hennes hud – som utgör hennes hud; jag skulle vilja analysera den smutsen, tala om vad den består av, av svett, av lera, rester av gåsleversnittar från dina mottagningar på ambassaden, väcka er avsmak, gåslever, damm, asfalt, mango, fiskfjäll, blod, allt...<sup>16</sup>

Han fortsätter med att konstatera att tiggerskan är som en »punkt i slutet av en lång linje, av fakta utan urskiljbar betydelse«. Om den subalternen nu är en sådan varelse, hur ska vi då återge henne? »Hur återfinna henne i det förflutna? Utforska hennes galenskap? Skilja hennes vansinne från vansinnet, hennes skratt från skrattet, ordet Battambang [...] från ordet Battambang?«<sup>17</sup> Tiggerskan reduceras slutligen till den mest uttunnade och generella föreställning om fysiskt mänskligt liv som över huvud taget går tänka sig. Är det möjligt att infoga henne i historien? Är hon historiens själva negation? Eller är hon historiens grundval? Romanen ger inget svar. Det ger heller inte filmen *India Song*. Om sin första, kanske än mer kända film *Hiroshima mon amour* sa Duras en gång att hon gjorde den för att vittna om själva omöjligheten att skriva om Hiroshima. *India Song*, säger kritikern Madeleine Borgomano träffande, är »en film som handlar om själva omöjligheten att göra en film om historien«.<sup>18</sup>

I såväl *Le Vice-consul* som *India Song* görs tiggerskan närvarande med samma åtbörd som hon stängs ute: en skepnad som skymtar vid gränsen, som närmar sig stängslet, där hon avvisas lika snabbt. Det framkommer redan i första scenens dialog som jag citerade förut. Å ena sidan: »den vita kvinnan«. Å andra sidan: »den andra«. Men trots att de står på var sin sida om världshistorien: »I Calcutta var de tillsammans.«

För européerna utgör tiggerskan själva gränsen mellan den kända världen och det okända. Och tanken med Duras Indencykel tycks vara att sätta fokus på just den gränsen, vilket innebär att gränslinjen i hemlighet förflyttas till hjärtat av imperiemiljön. Vi hör henne sjunga, hon finns där och vi anar att om hon någonsin skulle stiga över tröskeln och gå in i historien, då skulle den historien omvandlas för all framtid, eller kanske rentav upplösas, eller börja löpa i en annan riktning.

I själva verket finns allt detta redan i romanens allra första stycke. Lagg märke till

sammanblandningen av pronomen, som kanske visar på att denna historia berättas ur flera perspektiv på samma gång – tiggerskans, Peter Morgans, berättarens, läsarens – som tillsammans skapar något slags otänkbar pluralistisk synvinkel:

Hon vandrar, skriver Peter Morgan.

Hur göra för att inte återvända? Man måste gå vilse. Jag vet inte. Du kommer att lära dig. Jag skulle vilja ha en vägbeskrivning för att gå vilse. Man måste vara utan reservationer, ställa in sig på att inte längre känna igen något av det som man tidigare känt till, styra sina steg mot den mest hotfulla punkten vid horisonten, ett slags vidsträckt utbredning av sumpmarker som korsas av tusen spår i alla riktningar som man inte förstår vart de leder.<sup>19</sup>

Den som läser avsnittet en gång till inser att det innehåller anvisningar för att skriva ett nytt slags världshistoria.

Postkoloniala kritiker har hävdat nödvändigheten av att avoccidentaliserat historiografin, att provinsialisera Europa, att begripliggöra en pluritopisk världsuppfattning, att läsa kontrapunktiskt, att utforska marginalerna och frigöra sig från de diskurser som hindrar oss från att förstå den subalternen. Marguerite Duras Indencykel – en självmedveten karikatyr över det exotiserande begäret till den främmande och annorlunda, och samtidigt ett märkligt bejakande av detta begär – visar på komplexiteterna i våra postkoloniala projekt, svårigheterna vi ställs inför, gåtorna som återstår att lösa. Ska det ses som ett misslyckande att den postkoloniala teorin och historiografin inte har förmått skapa ett begrepp som på ett hållbart sätt kan skriva in tiggerskans existens i världshistorien? Det tycks faktiskt som om varje begrepp som skulle kunna göra hennes position begriplig enbart utgör negationer av de föreställningar vi använder för att förankra »oss själva« i historien: rättigheter, medborgarskap, förnuft, namn, identitet, geografisk tillhörighet, ursprung, framtid, härkomst och efterkommande.<sup>20</sup> Tiggerskan är monstruös eftersom hon

saknar allt detta. Det är skälet till att hon så lätt kan göras till en gestalt präglad uteslutande av brist, vilket förstås gör henne till ett intressant fall för psykoanalytisk teori så till vida att hon då kan ses som exempel på den konstitutiva brist och negativitet som enligt psykoanalysen är grundläggande för varje mänskligt subjekt. I det avseendet kan tiggerskan ges plats, men då enbart som en avbild av psykoanalysens omedvetna, den ständiga process där ens yttranden och utsagor förgäves famlar efter sin sanna referent. En av Duras stora beundrare, Jacques Lacan, hävdade att det omedvetna kan liknas vid »den andra scenen.« Han tyckte sig skymta den i Duras verk. Det är sant - tiggerskan från Savannakhet agerar sannerligen på en annan scen som filmkameran inte når, vilket förklarar åskådarens fascination inför hennes röst.<sup>21</sup> Men jag är inte nöjd med den förklaringen heller, eftersom den utplånar den historiska skillnaden helt och hållet. Jag vill hellre, för att säga det mer exakt, ställa frågan om Duras tiggerska ska ses som en specifik individ, vars liv är format av kolonialismens kultur i Indokina och Calcutta. Eller är hon snarare ett generellt fenomen, oupplösligt förbundet med kolonialismens atmosfär och ofrånkomligen närvarande varhelst ett sådant förtryckarsystem härskar?

Efter detta exempel från filmkonsten och litteraturen vill jag nu ge ett från bildkonsten, som kanske klargör vad det innebär att avcentralisera den dominerande globala berättelsen och ringa in dess *grundläggande drag*. År 1994 färdigställde den dansk-grönländska konstnären Pia Arke en fotografisk svit som hon gav titeln *Nature morte*. Det är ett finare franskt uttryck för stilleben, vilket i sin tur är tyska för »stilla liv«. Stilleben är en genre inom det klassiska måleriet där motivet utgörs av uppställda objekt. I sin omtolkning av genren bryter Pia Arke mot förväntningarna genom att i sin *Nature morte* också införliva en annan genre, porträttkonsten.<sup>22</sup> Svitens består av tio bilder [s. 10–11]. I tur och ordning ser vi följande:

På grund av upphovsrättsliga orsaker återfinns denna illustration endast i tidskriftens pappersupplaga

På grund av upphovsrättsliga orsaker återfinns denna illustration endast i tidskriftens pappersupplaga

På grund av upphovsrättsliga orsaker återfinns denna illustration endast i tidskriftens pappersupplaga

På grund av upphovsrättsliga orsaker återfinns denna illustration endast i tidskriftens pappersupplaga

På grund av upphovsrättsliga orsaker återfinns denna illustration endast i tidskriftens pappersupplaga

På grund av upphovsrättsliga orsaker  
återfinns denna illustration endast  
i tidskriftens pappersupplaga

På grund av upphovsrättsliga orsaker  
återfinns denna illustration endast  
i tidskriftens pappersupplaga

På grund av upphovsrättsliga orsaker  
återfinns denna illustration endast  
i tidskriftens pappersupplaga

På grund av upphovs-  
rättsliga orsaker återfinns  
denna illustration  
endast i tidskriftens  
pappersupplaga

På grund av upphovsrättsliga orsaker  
återfinns denna illustration endast  
i tidskriftens pappersupplaga

Pia Arke, *Nature Morte*, 1994.  
Återges med tillstånd av konstnärens  
dödsbo, © Søren Arke. Foto: Moderna  
museet, Stockholm.

1. En öppen hand horisontellt utsträckt längs fotots nederkant.
2. En leksakshund lätt klämd mellan två bokstöd.
3. Tretton böcker på en hylla vars titlar anger att de handlar om den arktiska regionen.
4. En kvinnas ansikte mot en svart bakgrund, med ögonen slutna.
5. En närbild av en kvinnas torso som visar arret efter hennes bortopererade vänstra bröst.
6. Tre böcker, av allt att döma från samma bibliotek som i nummer 3, som här placerats liggande på hyllan med en tumstock ovanpå som alltså mäter böckerna med metoder liknande dem som böckernas författare använde när de mätte den inhemska befolkningens kroppslängd och skallar.
7. En kvinna som sitter på en säng mot en vit bakgrund, med blicken in i kameran, hennes vänstra bröst har opererats bort, och hennes bröstprotes ligger på hennes högra ben.
8. En bild från en ritual i läkekonst i ett inhemskt arktiskt samhälle, sannolikt från en av böckerna i biblioteket.
9. Åtta böcker som står i en bokhylla med en tändsticksask ovanpå som anger böckernas relativa storlek i enlighet med etnografins fotografiska metoder för att visa på storleken hos avbildade verktyg, objekt, stenar, djur och växter.
10. En hand, som i nummer 1, nu liggande plant mot ytan.

De tio bilderna utgör en gåtfull konstellation. Låt mig kort räkna upp några av de oppositioner som serien aktiverar och de teman som de berör för att på så vis påbörja ett slags strukturalistisk analys. För det första ser vi

oppositioner mellan det öppna och det slutna, till exempel handen och ögonen. Det antyder en opposition mellan kommunikation och ickekommunikation, mellan tal och tystnad, seende och blindhet. Här finns oppositioner mellan kropp och medvetande. Här märks även en opposition mellan liv och död, liksom mellan vitt och svart, till exempel i hundens färg och i bakgrundsfärgen bakom kvinnan. Vi ser också en opposition mellan det vinkelräta och det cirkulära, det geometriska och det organiska. Det finns också en rad andra meningsbärande kontraster, men låt mig lämna dem och i stället antyda hur de strukturella oppositionerna aktiveras i förhållande till fyra teman: etnografi, medicin, kunskap och imperialism. För vart och ett av dessa teman tycks oppositionerna, när de sätts i spel, erbjuda radikalt olika synvinklar. Etnografins makt hävdas och blir samtidigt ironiskt undergrävd. Den medicinska vetenskapens och läkekonstens kraft framställs också på ett tvetydigt sätt, så att kunskapens natur kommer att pendla mellan vetenskap och kroppslig förnimmelse. Vad gäller imperialismen skiftar perspektivet fram och tillbaka mellan kolonisationsörens och den koloniserades synvinkel. Jag ska tillägga att verket också rymmer ett djupt skikt av biografiska anspelningar på Pia Arkes eget ursprung på östra Grönland och på det faktum att kvinnan vi ser är hennes vän Susanne Mortensen (som nu är död, liksom Pia Arke). De kom båda från samma by på Grönland och skapade den fotografiska sviten tillsammans. De ville visa fram något som ofta är dolt och tala om något som inte brukar sägas: hur cancer och kirurgi stympar en kvinnas kropp; och hur kolonialism och etnografi berövade dem deras förflutna och skilde dem från deras modersmål och barndomsminnen.

Svitens mest slående kontrast är kanske den mellan böcker och kropp. Ändå delar de två ett gemensamt tecken: *corpus*. Kanske kan vi därmed säga att det Arke gör är att återge kolonialismens själva *corpus*. På samma sätt som det tidiga 1900-talets etnografer ställde ut de

infödda inuiterna till beskådan, alltså Pia Arkes och Susanne Mortensens mor- och farföräldrar, ställde Pia Arke ut den koloniala kroppen till beskådan, men hon överlåter åt betraktaren att avgöra huruvida den koloniala kroppen är leksakshunden (som Pia Arke fick av en amerikansk soldat vid militärbasen i Thule när hon var liten), Susanne Mortensen, böckerna eller alltsammans på en gång. I vilket fall bär denna koloniala kropp den kusliga beteckningen *Nature morte*, död natur. Det vi ser är alltså ett stilleben över kolonialismen, kanske rent av kolonialismens döda kropp.

Det finns en slående likhet mellan Pia Arkes och Marguerite Duras tänkande i bilder. Båda arbetar med subtila förskjutningar som förflyttar gester, föremål, kroppar ur sina vanliga sammanhang och ordnar dem i nya serier, ofta präglade en gravliknande stillhet. Med sina tillsynes meditativa bilder ställer de fram världshistorien till beskådan. Hos både Duras och Arke ser vi hur världshistorien återges som stilleben.

På detta sätt vred Pia Arke om kolonialhistorien. Där det tidigare fanns en enkelriktad kunskaps- och maktutövning som sträckte sig från centrum till periferi, råder nu en konstant rörelse fram och tillbaka som destabiliserar det imperiella systemets binära karaktär. Det är inte bara så att Arke vänder på relationen mellan centrum och periferi, utan hon löser upp den, så att vi vinner en mångfald av perspektiv som alla besitter sin auktoritet. Var och en av de tio bilderna öppnar en ny ingång till den globala texten. Som helhet bildar de ett världshistoriskt chiffer – »tusen spår i alla riktningar« – med många kombinationsmöjligheter och vägval.

Titeln på denna essä är »En kvinnas plats i världsordningen«. Den hade också kunnat vara »En kvinnas plats utanför världsordningen« eller »En kvinnas plats vid gränsen för världsordningen«. I likhet med Marguerite Duras lägger Pia Arkes verk fram en alternativ »global berättelse«. Hon markerar gränslinjen för förståelsen av världen och visar på det än så länge

icke-representerade område som ligger utanför – eller innanför.

Här hade jag gärna velat vidga kontexten genom att också ta upp berättelser av till exempel Toni Morrison, Assia Djebar, Jamaica Kincaid, Jean Rhys, Mahasweta Devi, Maryse Condé eller Shrin Neshat. I samtliga av dem återkommer en *gränsgestalt* i form av en kvinna som är stympad eller kränkt, eller som stympar eller kränker sig själv eller sina barn. Till skillnad från många andra gränser patrulleras just denna, som anger utsträckningen för den världshistoriska texten, inte av soldater eller manliga subjekt.

Pia Arkes verk rymmer en rad märkvärdiga gestalter som alla har feminint kön och som alla placerats på gränslinjen mellan kultur och natur, perspektiv och vy, kamera och landskap. De är i regel utrustade med handlingsförmåga, eller till och med subjektivitet. De strålar av sitt trots mot att stanna i den omgivning där personen bakom kameran placerat dem. Med ord eller gester säger de emot, fast på ett språk vi ännu inte lärt oss att förstå. Se till exempel på *De tre gracerna*, eller på de fotograferade dockorna i *Borta med vinden*, eller på de spöklika självporträtt där Pia Arke lagt in fotografier av sig själv ovanpå det majestätiska fjordlandskapet med hjälp av en dubbelexponering som gör det omöjligt att avgöra huruvida den avbildade kvinnan framträder eller försvinner, visar sig eller tonar bort. De »tre gracerna« står än med ansiktet vänt mot kameran, än med ryggen mot kameran för att kunna se samma sak som den ser. De försöker rent av inta en position där de kan se hur kameran ser på dem. I ena stunden är de objekt som representeras, infödda som visas upp, i nästa är de subjekt som granskar representationen.

De starkaste exemplen på denna gestalt är de som ingår i Pia Arkes arbeten om arktisk hysteri. På dessa bilder – som i sin tur återanvänder äldre antropologiska bilder av inuiter som påstods lida av nämnda åkomma – möter vi motsvarigheterna till den vansinniga från Savannakhet.

De avbildade arktiska hysterikerna utsattes för fysiska övergrepp och grova diagnoser av västerländska upptäcktsresenärer, läkare och antropologer, innan de fotograferades och inordnades i kolonialismens och psykopatologins arkiv. Som offer på den västerländska kunskapens altare behandlades de av samma kultur som skräckexempel på en degenererad primitivitet. När Pia Arke återvänder till detta arkiv och förevisar kvinnorna på nytt ställer hon dem på jämlik fot med den västerländska kunskapens manliga hjältar. Kanske tänker vi att Arke därmed sträcker sig så långt hon kan i riktning mot periferin, som om hon äntligen ville ge en rättvis representation av kvinnorna och ge dem tillbaka den status som det koloniala systemet tagit ifrån dem. Men i själva verket visar hon i stället att vad vi finner i världshistoriens periferi inte är vare sig vildmark eller vainsinne, vare sig arktisk hysteri eller galna tiggerskor från Savannakhet, utan en skuggbild av den västerländska kolonialismen. Vad som en gång uppfattades som *representationer* av infödda vildar

i deras naturliga tillstånd, blir i Pia Arkes verk projektioner av kolonisationsärens irrationella våld.

Här, liksom på andra håll, markeras begränsningarna för vår historiska förståelse, gränsen för vad som går att inkludera i den världshistoriska texten, alltså av kvinnor som utsatts för brutalitet. Och liksom på andra håll är kvinnorna ifråga inte kvinnor i allmänhet, utan materiellt utblottade och mentalt fördärvade kvinnor med brun hud.

Som jag sa tidigare har kulturteorin inget begrepp som förmår skriva in gestalter som dessa i den världshistoriska texten. Det återstår också att förklara varför de så ofta visar sig som gränstecken till det okända och farliga. En av förtjänsterna med Pia Arkes verk, liksom med Duras *Indiencykel*, är att de erinrar om just denna brist och oförmåga. Hos båda framstår denna kvinna som en »horisontgestalt« som pekar ut andra sätt att ordna och berätta världen. Hur ser den nya berättelsen ut? För att förstå den ska vi nog överge *representationens* terminologi och epistemologi, och i stället föreställa

På grund av upphovsrättsliga orsaker  
återfinns denna illustration endast  
i tidskriftens pappersupplaga

*De tre gracerna* (I & II), 1993. Brandts Museet for Fotokunst, Odense.  
Återges med tillstånd av konstnärens dödsbo, © Søren Arke.

På grund av upphovsrättsliga orsaker  
återfinns denna illustration endast  
i tidskriftens pappersupplaga

Pia Arke, *Arktisk hysteri* alias *Arctic Hysetria IV*, 1997. Rekonstruktion från 2010, originalet är förlorat.  
Återges med tillstånd av konstnärens dödsbo, © Søren Arke.

oss den i termer av *performativitet*, som ett slags föreställande akter eller iscensättningar av historiens konflikter. När vi genomfört denna förändring inser vi att många av Pia Arkes verk kan ses som effektfulla performances, ibland i rent bokstavlig mening, till exempel då hon i sin performance »Arktisk hysteri« filmar sig själv naken, krälände, krypande och nosande på sitt eget fotografi av det grönländska landskapet, som om hon ville komma in i bilden eller försvinna likt ett djur bland fjällen och isbergen. Till sist river hon bilden i stycken. Flera av Arkes verk är sådana dramer, där den koloniala ordningen trasas sönder. Det handlar inte om »motrepresentationer«, kanske inte ens om motberättelser, utan om omsorgsfullt iscensatta och dokumenterade händelser, om performances som sätter grundvalarna för både det koloniala subjektet och den utställda infödingen i så kraftig gungning att ingen av dem någonsin kan återfå sina gamla platser.

Betraktar vi Pia Arkes verk på det sättet, inser vi också att hon faktiskt skapat om inte ett begrepp så åtminstone en materiell metafor för den märkliga existens – både utanför och innanför, både närvarande och frånvarande, både subjekt och objekt – som karakteriserar flera av figurerna jag diskuterat. Denna materiella metafor är Pia Arkes lådkamera, det vill säga den apparat hon själv byggde och med vilken hon tog flera av sina märkvärdiga fotografier.

Apparaten är en klassisk *camera obscura*. Men den är så stor att Arke själv kunde visats inne i kamerahuset och påverka ljusinflödet och vad som upptogs på det fotografiska negativet som var fäst på kamerans bakre insida. Eftersom apparatens exponeringstid är lång, upp emot en timma, fanns gott om tid att manipulera bilden genom att ställa sig själv eller placera ett föremål i vägen för ljusstrålarna som föll genom bländaröppningen. Inuti kameran stod alltså Pia Arke mittemellan objekt och medium, mellan det avbildade landskapet och det fotografiska papper som fångade dess avbild, allt för att visa att mediet inte är en objektiv representation utan alltid rymmer den spöklika närvaron av en kropp som skjutit in sig mellan medvetandet och dess representation av världen.

På grund av upphovsrättsliga orsaker  
återfinns denna illustration endast  
i tidskriftens pappersupplaga

Ur Pia Arke, *Arktisk hysteri*, 1996. Video, 5:55min. Återges med tillstånd av konstnärens dödsbo, © Søren Arke.

Och något liknande gäller kanske det slags globala berättelse jag diskuterat. Blicken som söker sig mot världens periferi fångar inte bara denna periferi, utan bär också med sig den otydliga bilden av något annat, som tillhör det avbildande medvetandet. Därmed förvandlas den kända världens gräns till en spökplats befolkad av monster och hysterikor, som upphäver ögats makt och erinrar om att dess synfält är begränsat. Lådkameran visar också att spökena, hysterikorna, monstren och skuggorna som framträder i representationen inte utgör en del av representationen, utan utgörs av fotografens egen skugga som faller över motivet. På så vis demonstrerar Pia Arkes camera obscura att den dokumentation som kvarstår efter kunskapens akt strängt taget inte är någon dokumentation, utan i stället ska förstås med hjälp av vad teoretikern Walter Mignolo kallat en performativ epistemologi: objekten vi representerar skapas delvis av hur representationen utförs. Pia Arkes

lådkamera är en sinnebild för representationens performativa natur.

Kameran är också sinnebilden för vad jag kallade den globala berättelsens *grundläggande drag*. De fotografier som frambringas ur lådkamerans innanmäte är estetiska mellanting och visuella bastarder. De är i någon mening omöjliga att bestämma. Vi ser en tvetydig zon och i denna zon en nästan osynlig figur. Det är omöjligt att säga om figuren härrör från det avbildade motivet eller det avbildande perspektivet. Den tillhör uppenbarligen båda. Den uppstår i konflikten mellan två agenter som båda försöker fixera sin motpart och samtidigt dölja sig för denna motpart. Det som till sist kvarstår är en serie iscensättningar och förvandlingar utan grund, en postkolonial performance där det i Duras fall ter sig meningslöst att fråga efter tiggerskans sanna identitet, och där vi i Arkes fall blir vittnen till hur den koloniala ordningens kunskapsmonopol löses upp i en virvel av bilder, allesammans

På grund av upphovsrättsliga orsaker  
återfinns denna illustration endast  
i tidskriftens pappersupplaga

Pia Arkes Hålkamera, rekonstruktion, 2010. Foto: Anders Sune Berg / Kuratorisk Aktion.

föreställande en kvinna vid världshistoriens rand, på en och samma gång naken och beslöjad, på en och samma gång artificiell och autentisk. Hon är både öppen och sluten, lika svart som vit, framsläpad och uppställd för att bli fotograferad av den danske kolonisatören, eller för att bli beskriven av den franske diplomaten i Indien, och på samma gång sprungen ur vildmarken för att hemsöka deras mardrömmar.

Denna kvinnogestalt är den globala berättelsens grundläggande drag. Eller som Duras skriver om tiggerskan från Savannakhet: hon är rent av »själva huvudpersonen, den karaktär omkring vilken allt annat kretsar«. <sup>23</sup> Det är denna kvinna jag velat lyssna på, men inte märka ut. Hon är en geopolitisk fantasi som tar ton varhelst den västerländska imperialismens ideologi stöter mot sin bortre gräns, förlorar fästet och övergår i våld, krig, grymhet, övergrepp, förbud och våldtäkt – allt för att bemäktiga sig den sista, motståndskraftiga resten av livsformer som ännu inte passats in. Motståndet ger sig till känna i hennes röst. Den talar på ett språk som är avsett att inte förstås, men den är ändå stark nog att förhäxa motparten.

Det är dags att dra slutsatserna av denna skiss. De är åtminstone tre. För det första: med hjälp av vilket uttryck eller begrepp ska denna grängångare tolkas teoretiskt? I mina ögon är det mest fruktbart att tolka henne inte som en representation, utan som en akt, iscensättning eller performance som avser att destabilisera den epistemologiska apparat som gjort kolonialismens representation av de koloniserade möjlig. Jag har också framfört tanken att Pia

Arkes camera obscura, som gör det svårt att skilja betraktare från betraktad, medium från budskap, subjekt från representation, är en materiell metafor för detta begrepp.

För det andra: vad beror det då på att begränsningarna för vår världshistoriska förståelse, gränsen för vad som kan inkluderas i den världshistoriska texten, så ofta markeras av kvinnor med brun hud som utsatts för brutalitet? Jag har pekat på att galenskapen, primitiviteten och armodet hos dessa horisontgestalter, deras obestämda position mellan natur och kultur, vildmark och medvetande, inte ska ses som inneboende egenskaper hos gestalterna själva, utan som projektioner och externaliseringar av de verkliga följderna av världssystemet i sig.

För det tredje: denna essä har en fortsättning som skulle rymma en analys av konstnären Shrin Neshat, författaren Assia Djebar och Algeriets vita slöja. Om vi gav akt på situationen för tiggerskan från Savannakhet och kvinnorna på Pia Arkes bilder, då skulle vi plötsligt se den inflammerade debatten om slöjan i ett nytt och rättvisande perspektiv. Då skulle vi se att slöjdebatten primärt inte handlar om vare sig islam eller kvinnors rättigheter, utan om vår egen kulturens oförmåga att hantera kulturella skillnader, en oförmåga som vi både förnekar och försöker hantera genom att förskjuta den till periferin. Och så kommer det sig att den globala berättelsens grundläggande drag alltid hamnar allra långs bort, som den mest hotfulla punkten på horisonten. Dit ska vi styra våra steg.

*Översättning från engelskan Bitte Wallin.*

1. För en närmare utredning av de bägge globaliseringsbegreppen, se Stefan Jonsson, *Världens centrum: En essä om globalisering*, Stockholm: Norstedts, 2001, s. 73–105; eller Fredric Jameson, »Notes on Globalization as a Philosophical Issue«, i Fredric Jameson och Masao Miyoshi (red.), *The Cultures of Globalization*, Durham & London: Duke University Press, 1998, s. 56–58.
2. Marguerite Duras, *India Song: Dialog och scenbeskrivningar*, övers. Kristina Larsén, Stockholm: Interculture, 1986, s. 19–21. Utgiven i original som *India Song*, i *L'avant-scène du cinéma*, nr. 225, 1979. Bokutgåvan av *India Song* (Paris: Gallimard, 1973) hänför sig till teaterversionen som Duras i augusti 1972 skrev för National Theatre i London. Laure

- Adler ger i sin biografi bakgrunden till filmen och de olika stadierna i dess produktion (Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris: Gallimard, 1998, s. 646–687). En utmärkt introduktion på svenska är Carl-Johan Malmberg, »Att stämman in i India Song: Anteckningar kring Marguerite Duras film«, i *India Song: Dialog och scenbeskrivningar*, 1986, s. 5–14. Låt vara att Malmberg bortser från den avgörande plats tiggerskan intar både i filmens narration och i den politiska fantasm som reglerar handlingen.
3. Duras, *India Song*, s. 115–117.
  4. Enligt Jane Bradley Winston bär tiggerskans röst ett eko från Duras barndom i franska Indokina. Rösten tillhör dock inte någon »infödd« laotisk kvinna, utan en invandrare. Duras medarbetare hade turen att hitta en ljudupptagning som en laotisk student i Paris spelat in åt fransk television. Det var under Vietnamkrigets själva slutskede och bara månader innan FNL tågade in i Saigon. Rösten tycktes svara mot Duras egen idé om skratet, sången och musiken som revolutionära företeelser (Jane Bradley Winston, *Postcolonial Duras: Cultural Memory in Postwar France*, New York: Palgrave, 2001, s. 61 f.). Jämför med filmarens och författarens egen minnesbild: Marguerite Duras, *La Couleur des mots: Entretien avec Dominique Noguez autour de huit films*, Paris: Edition Benoît Jacob, 1984, s. 76–78.
  5. Se Lucy Stone McNeer, *Art and Politics in Duras "India Cycle"*, Gainesville: University Press of Florida, 1996, s. 1–26. Madeleine Borgomano, *India Song: Marguerite Duras*, Limonest: L'Interdisciplinaire, 1990, s. 8–12.
  6. Winston, *Postcolonial Duras*, s. 60–66.
  7. Winston (*Postcolonial Duras*) och Madeleine Borgomano ("L'histoire de la mendiant indienne", *Poétique*, nr. 48, nov. 1981) tycks vara de enda kritiker som tagit Duras på orden, som upprepade gånger sagt att tiggerskan är Indocykelns allt överskuggande gestalt, själva berättelsens mönster.
  8. Frågan om den globala berättelsen ska inte förväxlas med den mer litteraturvetenskapliga frågan om en »global litteratur« eller »världslitteratur«. Det sistnämnda är främst ett historiografiskt och litteraturteoretiskt begrepp. Den globala berättelsen däremot är ett begrepp för en estetisk praktik och dess produkter, vare sig produkten består av en roman, film, reseberättelse, historia eller annan framställning. Givetvis finns förbindelser mellan de bägge begreppen, men de ska framför allt sökas i den nutidshistoriska konstellation av pådrivande krafter som tvingar snart sagt alla det mänskliga medvetandets fält att projicera sina respektive angelägenheter och ämnen i global skala.
  9. Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, Paris: Gallimard, 1966, 2006, s. 164 f.
  10. *Ibid.*, s. 94.
  11. *Ibid.*, s. 116.
  12. I *India Song* framhäver Duras det drömlika och fantastiska i den föregivna koloniala miljön. Ingen del av filmen är inspelad på plats i Calcutta, utan mestadels i Rothschildpalatset i Boulognerskogen i Paris, som får spela rollen som den franske ambassadörens residens, ett stenkast från Ganges, under monsunens skyar.
  13. Duras, *Le Vice-consul*, s. 117.
  14. *Ibid.*, s. 157.
  15. »Poängen jag försökte få fram var att om motståndet saknade en giltig institutionell inramning, så kunde det inte bli igenkänt. Bhubaneswaris mostånd mot de axiom som låg till grund för sati (hustrubränning) kunde inte bli igenkänt. Hon kunde inte tala. [...] Min poäng var inte att de inte kunde tala, utan snarare att när någon verkligen försökte göra något annorlunda så skulle detta inte bli erkänt eftersom det saknades institutionell validering av vad hon gjorde. Poängen handlade inte om att kvinnor som begår sati inte talar" (Gayatri Chakravorty Spivak, "In Response: Looking Back, Looking Forward", i Rosalind C. Morris (red.), *Can the Subaltern Speak: Reflections on the History of an Idea*, New York: Columbia University Press, 2010, s. 228). I denna volym finns också i nytryck Spivaks ursprungliga artikel "Can the Subaltern Speak?", ursprungligen publicerad i Cary Nelson och Lawrence Grossberg (red.), *Marxism and the Interpretation of History*, Basingstoke, Hampshire: Macmillan Education, 1998, s. 271–313, och även den slutgiltigt (?) utvecklade versionen, som publicerades som ett kapitel i Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge: Harvard University Press, 1999.
  16. Duras, *Le Vice-consul*, s. 182.

17. Ibid., s. 183.
18. Borgomano, *India Song*, s. 12.
19. Duras, *Le Vice-consul*, s. 9.
20. Detta är anledningen till att Gayatri Spivak beskriver subjektspositioner liknande den som tillskrivs Duras tiggerska i termer av *katakres*. Eftersom språket inte rymmer något tecken eller begrepp för att beteckna hennes existens, måste hon beskrivas antingen som ett rent bristtillstånd eller också katakretiskt. Paul Ricoeurs citat från Pierre Fontainers figurlära belyser sammanhanget: »Katakres avser i allmänhet en situation där ett tecken, som redan betecknar en första idé, också får beteckna en ny idé, emedan denna sistnämnda idé helt saknar tecken eller saknar eget namn inom språket« (Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor: Multidisciplinary studies of the creation of meaning in language*, övers. Robert Czerny, Toronto: University of Toronto Press, 1977, s. 62. Utgiven i original som *La métaphore vive*, Paris: Seuil, 1975). Tiggerskan skulle i så måtto, i *den europeiska kulturen*, beskrivas som en sådan idé: en idé som saknar tecken i språket, för vilken andra tecken som redan betecknar andra idéer måste tas i anspråk: en katakres, skapad av den europeiska diskursen om Indien.
21. Jfr Borgomano, *India Song*, s. 101–105.
22. För en analys av Pia Arkes *Nature morte*, se Lars Morell, »Naturfolk og nature morte«, i *Magasin fra Det kongelige Bibliotek*, nr. 1 1995 (10): s. 32–52. För en översikt över hennes verk: se katalogen till den nyligen gjorda retrospektiven över hennes arbete, *Tupilakosaurus: Pia Arkes opgør med kunst, etnicitet og kolonihistorie, 1981–2006*, Köpenhamn: Pia Arke Selskabet & Kuratorisk Aktion, 2010. Andra översikter: Stefan Jonsson, *Världens centrum*, kap. 5; Pia Arke och Stefan Jonsson, *Scoresbysundshistorier: Fotografier, kartor & kolonialism*, övers. Anna Vallgård, Göteborg: Glänta, 2010.
23. Marguerite Duras, »La couleur des mots«, s. 78.

Tack till de magisterstudenter jag hade nöjet att undervisa höstterminen 2009 i postkolonial teori och estetik vid Södertörns högskola. Dessa preliminära tankar om Duras och Arke samt om Spivaks klassiska essä tog sin första form på dessa seminarier. Tack även till Tone O Nielsen, Frederikke Hansen och Mirjam Joensen, Kuratorisk Aktion, samt till Søren Arke, för hjälp med illustrationerna. Ovanstående artikel tillkom i samband med arbete inför det symposium som ordnades under utställningen »Tupilakosaurus. Pia Arkes uppgörelse med konsten, etniciteten och kolonialismen«, som visats i Köpenhamn och Nuuk och sommaren 2010 även på Bildmuseet i Umeå. I anslutning till detta utkommer också Pia Arkes bok *Scoresbysundshistorier: Fotografier, kartor & kolonialism* i svensk översättning av Anna Vallgård på Glänta förlag.

*Nyckelord:* Globalisering och litteratur, postkoloniala studier, subalternitet, kvinnlig subjektivitet, Marguerite Duras, Pia Arke

*Keywords:* Globalization and literature, postcolonial studies, subalternity, female subjectivity, Marguerite Duras, Pia Arke.

## Summary

*An Essential Trait in the Works of Pia Arke and Marguerite Duras*

Contemporary arts and literature provide a record of alternative narratives of globalization. This essay discusses how the global world system is reconfigured in two different aesthetic endeavors: the so-called »India Cycle« of Marguerite Duras and the visual artwork of Greenlandic-Danish artist Pia Arke. The essay suggests that both Duras and Arke constitute what may be defined as global narratives, and, furthermore, that both approach what may be termed »the essential trait« of contemporary global history. This essential trait is made visible – or, indeed, audible – through the pertinent figure of a subaltern female subject, which the reader or viewer perceives as occupying the very margin or edge of the global order. It is argued that this position still remains untheorized in postcolonial cultural theory. Finally, the essay presents a model through which this figure may be understood, while it also insists on the figure’s importance as a touchstone and corrective of urgent political and theoretical problems of our era.

Stefan Jonsson  
Institutionen för kultur och kommunikation  
Södertörns högskola  
stefan.jonsson@sh.se

