

NÄR ÄR EN GATSTEN GUDOMLIGT VÅLD?

Om vredens politik och vredens litterära röster

av Lilian Munk Rösing

Munk Rösing (1967), fil.dr och lektor vid Afdeling for Litteraturvidenskab, Københavns Universitet. Hon är också litteraturkritiker på dagstidningen *Information*. Munk Rösing har gett ut tre böcker: *At læse barnet* (2001), om »det inre barnet« hos Freud, Joyce, Proust, Benjamin och Sarraute, Lagerkvist, *Kønnets katekismus* (2005), om könet som existensial, samt *Autoritetens genkomst* (2007), om förhållandet mellan Lagen och Kärleken hos Lacan, Freud, Kértesz, Shakespeare och Kierkegaard.

Med denna artikel vill jag försöka resa en ganska pretentiös fråga: Vad är sann vrede? Med »sann« vrede menar jag en vrede som gör skillnad, en vrede som är i stånd att skapa förändringar. Kan en sådan vrede vara en politisk drivkraft? Kan den vara en litterär drivkraft? Har den litterära och den politiska vreden med varandra att göra?

Det jag söker i skönlitteraturen är inte i första hand litterära tematiseringar av vreden, utan vreden som litterär drivkraft, en vrede som framför allt framträder i det litterära verkets röst. Med »röst« syftar jag här ungefär på det som Horace Engdahl söker utforska i sin *Beröringens ABC*.¹ Men medan Engdahls litterära kanon får honom att kretsa kring de litterära röster som rör sig på gränsen till stumheten (Beckett, Mallarmé, Ekelöf), kommer jag istället att intressera mig för de röster som låter som om de aldrig tänkte tystna, eftersom vreden i dem driver fram en outsinlig ström av välartikulerat språk. Vi ska lyssna till tre sådana vredens röster: dansken Lars Skinnebach, österrikiskan Elfriede Jelinek och ungraren Imre Kertész.

Men innan vi ger oss i kast med att lyssna, vill jag försöka säga något om vad sann vrede är och vad den inte är, med hjälp av två aktuella filosofiska verk som handlar om vreden och dess politiska potential: Slavoj Žižeks *Violence* och Peter Sloterdijks *Zorn und Zeit*.² Žižek och Sloterdijk förhåller sig båda kritiska till två typer av vrede: den spektakulära vreden och ressentimentet. Sloterdijk arbetar dessutom energiskt med att skilja ut vreden från kärleken, medan Žižek tvärtom hävdar att den sanna vreden är genomsyrad av kärlek.

Om mitt begrepp om »sann vrede« verkar pretentiöst, övertrufas det ändå av Žižeks begrepp för samma förändrande kraft – han kallar det »gudomligt våld«. Detta begrepp hämtar Žižek från Walter Benjamin. Huvudfrågan för Žižeks *Violence* är när vi med rätta kan kalla våldsamma offentliga handlingar (som stenkastning och bilbränning) för exempel

på »gudomligt våld«. Med »gudomligt våld« menar Žižek (med en egensinnig tolkning av Benjamins begrepp) ett våld som gör skillnad och som stiftar en ny ordning, till skillnad från ett »mytiskt våld« som befäster den etablerade ordningen. Žižek ställer frågan: När den unge mannen kastar gatsten mot polisen eller tänds eld på en parkerad bil – är det då en handling som gör skillnad, ett omstörtande av den existerande världsordningen? Eller är det något spektakulärt, en händelse som enkelt infogas i medieströmmen och bekräftar dess föreställningar om unga, arga män? Är det en »act« som gör skillnad, eller är det bara »action«, alltså en febril aktivitet, som bara ansluter till all den febrila aktivitet som präglar vårt företagsamma, senkapitalistiska samhälle?

Žižeks fråga om huruvida det gudomliga våldet kan tränga in i dagens värld kan jämföras med Sloterdijks fråga om huruvida »den rasande guden« kan tänkas återinträda i tiden: »Tänk om han [den rasande guden] arbetar underjordiskt för att åter bli samtida med oss?«³

I *Zorn und Zeit* betraktar Sloterdijk vreden som en avgörande drivkraft i mänsklighetens historia. Han följer två inflytelserika berättelser om raseri genom västerlandets historia: kristendomens och kommunismens.⁴ Sloterdijks lika vanvettiga som inspirerande projekt är ett slags vredens ekonomiska historia; en analys av hur västerlandets kulturhistoria har förvalt det stora tillgång på raseri som utgör människans medfödda kapital – hennes »raseribank«. Han analyserar hur kristendomen har låtit kapitalet av vrede ackumuleras genom att deponera det i den rasande guden, som på den yttersta dagen kommer att göra upp räkenskapen. Och han analyserar hur kommunismen använt detta omfattande kapital av vrede som kristendomen under lång tid hunnit ackumulera. Slutligen framhäver Sloterdijk hur västerlandets unga män i dag, bortom både kristendom och kommunism, utgör en enorm »rasande massa« som kommer till uttryck såväl i apolitisk vandalism som i fundamentalistisk terror.

Sloterdijks bok presenterar raseriets psykiska ekonomi som ett alternativ till den psykiska ekonomi som han menar att psykoanalysen står för, nämligen erotikens. Det grekiska ordet för vrede, »thymos«, blir hans begreppsliga alternativ till »eros«. Som Sloterdijk ser det är eros sammansmältningens drift, medan thymos är självhävdelsens – något som han ser som mer fundamentalt. En central fråga för föreliggande artikel är om denna motsättning mellan »eros« och »thymos« är hållbar.

Ressentiment

I bästa nietzscheanska anda (och med en filosofisk röst som gör honom till Nietzsches sanne arvtagare) hyllar Sloterdijk det heroiska raseriet i kontrast till slavmoralens »ressentiment«, offrets självömkande harmsenhet. Det avslutande avsnittet i *Zorn und Zeit* har följdriktigt rubriken »Jenseits des Ressentiments«, bortom ressentimentet. För Sloterdijk är det just detta ressentiment, till skillnad från den antika, heroiska, självhävdande vreden, som varit den dominerande formen för vrede i vår kultur. Kristendomens historia är ur detta perspektiv en historia om att förlägga sin längtan efter återupprättelse till något hinsides, och kommunismens historia handlar om att kräva återupprättelsen i denna världen, här och nu. Sloterdijk förnekar inte de skapande krafterna i ressentimentet, som han kallar »ett av vredens thymiotiska syskon«. Han har trots allt en större respekt för kristendomens och kommunismens kanalisering av ressentimentet in i kulturella skapelser och sociala revolutioner än vad han har för det punktuellt exploderande våldet (brinnande bilar), som uttömmar sig i sin egen handling snarare än att utföras för en större saks skull, eller för det religiöst-fundamentalistiska våldet, som han betraktar som regressivt, ur stånd att frambringa något nytt.

Men ressentimentets tid är förbi, menar Sloterdijk: »Följande insikt ska fasthållas som ett

axiom: I den globaliserade situationen är det inte längre möjligt att tänka sig en storslagen politik med syfte att utjämna passionerna, som bygger på ett gottgörande av en begången orätt i det förflutna.« Detta sätter enligt Sloterdijk en gräns för »de stora anklagande rörelserna« som »socialismen, feminismen, postkolonialismen«, oavsett hur »respektabel« deras sak än må vara.⁵

I *Violence* går Žižek i direkt polemik mot Sloterdijks ressentimentkritik utifrån – det något lättköpta – påpekandet att den själv förefaller vara ett uttryck just för det ressentiment den vill kritisera. Sloterdijks kritik grundar sig enligt Žižek på avund mot det han kallar »den universella emancipatoriska positionen«.⁶

Žižek slår ett slag för att rehabilitera ressentimentet, och allierar sig därvid med W.G. Sebald, som framhäver den »rätt till ressentiment« som man exempelvis har när man suttit i koncentrationsläger (Sebalds exempel är Jean Améry). Žižek understryker att det här är tal om ett ressentiment som inte har något att göra med slavmoral, utan tvärtom är ett »nietzscheanskt heroiskt ressentiment«, i vilket den traumatiserade vägrar att kompromissa, vägrar att normalisera sitt trauma.⁷ Det ska dock understrykas att Žižek i denna hyllning till ett heroiskt ressentiment trots allt ansluter sig till Nietzsches och Sloterdijks kritik av det ressentiment som bygger på slavmoral.

Spektakulärt våld

Žižeks *Violence* kommenterar några av de utbrott av spektakulärt våld som har präglat världen de senaste åren. Det gäller de anti-danska demonstrationerna under »karikatyr-krisen«, oroligheterna i Paris förorter 2005 (som vi vintern 2007-2008 upplevde en motsvarighet till i Danmark), och de kaotiska händelserna i New Orleans efter orkanen Katrina. Žižek summerar sin analys av dessa våldsfenomen i tre punkter:

För det första: Det automatiska fördömandet av det synliga och spektakulära våldet som nå

got dåligt eller ont fungerar som en ideologisk skärm som döljer det osynliga, sociala våld som är grunden för den kapitalistiska världsordningen.

För det andra: Det är svårt att vara verkligt våldsamt. Man kan rasa och stoja och slåss utan att detta utgör någon verkligt våldsamt och revolutionär handling som gör skillnad. Enligt Žižek lider vi i dag av för mycket »action« och av för lite verklig »act«: »Hotet i dag är inte passivitet utan pseudo-aktivitet, trycket att 'vara aktiv', att 'delta', att täcka över tomheten i det som pågår. Människor griper in hela tiden, de 'gör något', akademiker ställer upp i meningslösa debatter, och så vidare. Det verkligt svåra är att ta ett steg tillbaka, att dra sig undan.«⁸

Därmed har vi nått Žižeks tredje punkt om våldet: »Ibland kan ett artigt leende vara mer våldsamt än ett brutalt utbrott.«⁹ Här får vi det överraskande och i och för sig befriande svaret på den fråga till pappa Žižek som många av oss, hans trogna läsare, länge har gått och burit på: Vad skall vi göra? Skall vi stå på barrikaderna, kasta gatsten, sätta igång en revolution? Pappa Žižek svarar: Ni skall vara som Bartleby, Melvilles gråa kontorsråtta, som helst ville smälta in i väggen, som inte ville vara »någon« och vars svar på chefens alla uppmaningar att göra något är: »I would prefer not to.«¹⁰

Det är i denna position som Žižek nu ser den äkta och svåra »våldsamma« handlingen – »våldsamt« i den meningen att den radikalt bryter med det (våldsamma) system som lever av att alla fnattar runt, hyperaktiva och engagerade i att vara »någon«. Nej, säger Žižek, vi skall le vänligt, vi skall vänta, vi skall läsa. Vi skall »motstå frestelsen att engagera oss omedelbart«, vi skall »vänta och se«.

Det »våld« Žižek efterlyser som ett revolutionärt brott med det osynliga kapitalistiska våldet är alltså inte det spektakulära gatuvåldet som det nu yttrar sig i brännandet av bilar eller flaggor; vid dessa tillfällen reproducerar de våldsamma demonstranterna, om de nu är unga arga parisare eller fundamentalistiska muslim-

er, endast den karikatyr av sig själva som de protesterar mot, menar Žižek.

Som vi såg är inte heller Sloterdijk särskilt imponerad av samtidens »spektakulära« gatuvåld. Det tjänar inget till att sätta eld på bilar, skriver han, »om man inte därmed strävar efter ett mål som integrerar vandalismen i ett 'historiskt' perspektiv.«¹¹ Brandanstiftarnas raseri »uttöms i sitt eget uttryck«, den är »såd spilld på marken« frestas man att säga – för att nu rasera den fördämning som Sloterdijk så märkvärdigt naivt upprättar mellan vrede och sexualitet.

Gudomligt våld

Žižeks begrepp, lånat av Benjamin, för den aggressiva handling som förmår bryta in i den existerande världsordningen snarare än att befästa den, är som nämnts »gudomligt våld«. Žižek skiljer omsorgsfullt ut sitt »gudomliga våld« från det fundamentalistiska, religiösa våld som han betraktar som just stabiliserande snarare än radikalt förändrande.

Denna föreställning om det gudomliga våldet som en handling som gör skillnad (och inte bara är spektakulär »action«) är uttryckligen inspirerad av den franske filosofen Alain Badiou begrepp om »tilldragelsen«. För Badiou är en tilldragelse något som fullständigt förvandlar vårt perspektiv på oss själva och världen – hans prototypiska exempel är revolutionen, återuppståndelsen och kärleken.

Det avgörande här är att få till stånd en skarp distinktion mellan den senkapitalistiska »event«-kultur vi lever i och tilldragelser som gör egentlig skillnad. I en värld som vår, där det hela tiden »händer« något, händer det egentligen ingenting. En massa engagerad hyperaktivitet – fysiskt eller verbalt våldsamt – understödjer bara denna pseudo-aktivitet, snarare än att rucka på de strukturer som utgör grunden för oss och vår värld.

Men hur skall vi då göra skillnad på »event« och tilldragelse, på »action« och verklig hand-

ling? Hur skall vi avgöra om den unge man som kastar gatsten är en del av den spektakulära kultur han säger sig göra uppror emot, eller om hans gatsten faktiskt kastas in från ett helt annat håll, en helt annan ordning (detta »helt andra« är det som Žižek i anslutning till den negativa teologins tradition kallar »det gudomliga«)? Enligt Žižek är det faktiskt omöjligt att veta: »Det finns inga 'objektiva kriterier' som vi skulle kunna använda för att identifiera en våldshandling som gudomlig; samma handling som för en yttre betraktare helt enkelt är ett våldsamt utbrott, kan vara gudomlig för dem som är involverade«. ¹²

Om den aggressiva handling som gör skillnad å ena sidan måste skiljas från »event«-samhällets »action«, så måste den å andra sidan också skiljas från slavmoralens ressentiment. Medan ressentimentet utgår från den »partikulära identifikationen« (med sitt kön, sin ras, sin klass, sin nationalitet, sin sexuella läggning), så utgår den aggression som gör skillnad enligt Žižek från den universella dimensionen i subjektet: »den dimension av emancipatorisk universalitet som ligger utanför den sociala identitetens sfär«.

Med utgångspunkt i Kant hävdar Žižek att det inte är den sociala identiteten som är universell och som står över alla särintressen – utan individen som sådan. Människans politiska dimension sammanfaller alltså för Žižek med det individuellt-universella och inte med det socialt-kulturella. Bränslet för det egentliga våldet och den egentliga vreden skulle alltså finnas i vår singulära (och därför universella) existens, och inte i vår sociala (och därför partikulära) existens. Žižeks »våld« talar i namn av den universella individen, och inte i namn av den sociala, kulturella, könsbestämda identiteten.

Vrede och kärlek

Sloterdijk ställer det heroiska raseriet, »thymos«, mot psykoanalysens »eros« som driften till självhävande mot driften till självvupp-

lösning. Han hittar visserligen ett intresse för »thymos« även i psykoanalysen, i form av Lacans utforskande av den hegelianska kampen för erkännande – men han menar att Lacan i grunden hamnar fel då han »amalgamerar« thymotik och erotik, Hegel och Freud, i »hybridbegreppet *désir*«, som just betecknar *både* erotisk begär och begär efter erkännande. ¹³ Med en sarkastisk formulering slår Sloterdijk fast att Lacan med sitt begärsbegrepp åstadkommer »en förvirring som är lika välkommen som den är fullständig«, eftersom den inte upprätthåller den dualism mellan erotik och aggression, som Sloterdijk själv sätter fram som absolut.

Men frågan är om denna dualism överhuvudtaget går att upprätthålla, oavsett om man förstår »eros« som sexualitet eller som kärlek. Om »eros« förstås som sexualitet, är då inte aggressionen en viktig komponent i sexualiteten? Och om »eros« förstås som kärlek, kan man då inte tänka sig en vrede, som rymmer kärleken inom sig? Och en kärlek som rymmer vreden inom sig?

Om den strukturella skillnad som Sloterdijk grundar sin motsättning mellan thymos och eros på, är en skillnad mellan en drift till avgränsning och en drift till sammansmältning – kan man då inte finna både kärleken och vreden på båda sidor av denna skillnad? Det vill säga: det finns en kärlek som upplöser gränser, och det finns en kärlek som upprättar dem. Och: det finns en vrede som upplöser gränser, och det finns en vrede som upprättar dem. Och är det inte så att kärleken och vreden blir gränssättande, just när de förenas? På så sätt att den vrede som inte gör skillnad är just den som inte rymmer kärlek inom sig – och vice versa?

När Žižek skall definiera den vrede som gör skillnad – i polemik mot Sloterdijk och i anslutning till Søren Kierkegaard – så är det just detta han lyfter fram: den vrede som gör skillnad är den som rymmer kärlek inom sig. Det gudomliga våldet, som för Žižek är vredens sanna handling, är en handling som varken instiftar eller upprätthåller Lagen (ett sådant våld vore

»mytiskt«). Det är en handling som drivs av något bortom Lagen, och bortom Lagen finner vi hos den Kierkegaardinspirerade Žižek kärleken: »den sfär som utpekas med begreppet om ett våld som varken instiftar lagen eller upprätthåller lagen är *kärlekens sfär*«. ¹⁴ Žižek citerar här ett bud från Kierkegaards *Kjerlighedens Gjerninger* om att *av kärlek kunna hata den älskade* – om att den kristne måste vara i stånd att, som Jesus säger, »hata sin far och sin mor och sin hustru och sina barn och sina syskon och därtill sitt eget liv« (Luk. 14:26) – och han sammanfattar: »Ibland är hatet det enda beviset på att jag älskar dig«. ¹⁵ För Žižek måste kärleken vara genomsyrad av vrede, och vreden av kärlek, om någon av dessa affekter alls skall fungera som krafter som gör skillnad. Om vreden utan kärlek är »mytiskt våld«, som tjänar till att upprätthålla den existerande ordningen istället för att få den att skaka i sina grundvalar, så är kärleken utan vrede bara sentimentalitet: »det som gör kärleken änglalik, det som lyfter den över platt patetisk sentimentalitet, det är själva grymheten, kärlekens förbindelse med våldet«. ¹⁶

Strikt motsatt Sloterdijk hävdar Žižek alltså, att sann vrede uppstår först där den amalgameras med eros, och inte där den sätts i dualistisk opposition till eros. Kärlek utan vrede är sentimentalitet; vrede utan kärlek är trots, och ingen av dessa är krafter som gör skillnad.

Filosofernas röster

När Sloterdijk skriver om Homeros berömda vers »Vreden, gudinna, besjung...« är det inte vreden som litterär röst han är ute efter, utan vreden som tema, vreden som sångens ämne. Trots detta är det tonen i versen som intresserar Sloterdijk – den vördnad han hör att den ger vreden, och som han menar har försvunnit i vår tid. Sloterdijk vill få oss att spetsa öronen, så att vi trots allt kan höra den årtusenden bort. Också när han läser Jesu ord, lyssnar Sloterdijk till rösten i dem och fäster sig vid deras motsättning mellan »vanlig

förkunnelse« och »rasande eskatologi«. Jesus tal hämtar enligt Sloterdijk sin karakteristiska »ton« från »det apokalyptiska raseriet«. ¹⁷ Det är inte så mycket »vänlig förkunnelse« i Sloterdijks egen röst, utan snarare massor av kreativt raseri. Sloterdijks text är enögd, monoman, lätt att smula i småbitar – och skriver just därigenom in sig i raseriets litteraturhistoria. Sloterdijks text blir en bärare av den raseriets kreativa kraft som han propagerar för. Hans frysande förakt för psykoanalysen och ressentimentets slavmoral driver en filosofisk prosa som är en fröjd att läsa och som inte sett sin like sedan Nietzsche.

Även Žižeks filosofiska prosa har en vredens energi i sig när han uttalar sina underhållande och härligt diskutabla dräpslag mot liberala kommunister, västerländska buddhister, bittra feminister, kontextualiserade historicister, och så vidare. Men det är inte i dessa utfall som man finner »det gudomliga våldet« i Žižeks röst, om man alltså förstår detta våld på samma sätt som han själv föreslår: ett våld som skakar vår världsordning i grunden. Man finner det snarare i hans retorik: med sina paradoxer och sina »what if«-konstruktioner söker han hela tiden att förskjuta läsarens perspektiv, att rycka upp oss med rötterna, att ständigt på nytt kalfatra vår omedelbara, oreflekterade förståelse av världen.

I det följande skall vi vända oss mot vreden just som röst snarare än som tema. Vi skall lyssna till tre litterära röster som omedelbart kan ses som representanter för varsin typ av vrede: manshaterskan Jelinek framstår som en representant för ressentimentet; den provokativa poeten Skinnebach som en representant för den spektakulära vreden; och slutligen får den insisterande överlevaren Kertész sägas vända sig till sig själv och sina medmänniskor med den kraft där stor vrede möter kärlek.

Ressentiment? Jelinek

Elfriede Jelinek är en av raseriets stora röster i nyare europeisk litteratur. Och det är en röst,

som i ett och samma andetag rasar över det privata och det offentliga iscensättandet av människolivet under senkapitalismen; det finns hos Jelinek ingen åtskillnad mellan politiskt och privat.

Jag fokuserar här på romanen *Lust* från 1989, en roman som är en enda lång smädeskrift mot den lust som driver direktörens organ, både förstått som hans könsdelar och som den kapitalistiska varuproduktion och varucirkulation han är en del av.¹⁸ Boken utspelar sig i en österrikisk industristad: TV-dopade arbetare, konsumtionskrävande barn, sadistiska direktörer som tänker med kuken – och i kulissen de vackra snöklädda bergen där doping, knullprestationer och konsumtion förenas med skidsportens outfits, Glühwein och väluppvärmda stugor. Romanens tre huvudkaraktärer följer den oidipala modellen: far, mor och son. Fadern är direktör på det lokala pappersbruket, och »måste ju bära bördan för många, som bara växer dumt som gräs vid stränderna och inte tänker på morgondagen« (s. 16). Modern är hemmafru och har till funktion att lätta något på faderns börda »Hans kön är redan nästan för tungt för honom att lyfta. Nu skall kvinnan bära det en stund« (s. 27). Och sonen? »Det finns inte ett sant ord hos detta barn, det vill bara ge sig av på sina skidor, det svär jag på« (s. 11).

Med en mässande, metafor-rik stil skildrar romanen gång på gång könsakten som mannens hetsiga plöjande av kvinnans kropp – skoningslösa utgrävningar i kvinnokroppens mylla. Metaforerna gör kvinnokroppen till hus, till stall, till landskap, till gödning, till garage, till sceneri – och mannens ädla delar till spade, till bil, till teknik och till redskap. I romanens föraktfulla exponerande av den manliga lusten som ren och skär bekräftelse av den egna potensen kan vi höra århundraden av kvinnors lidande skumma – och det är i detta avseende, som det kvinnliga offrets spottande klagan över sin herre, som Jelineks raseri kan sägas lukta ressentiment, feministens ressentiment. Men vi är långt ifrån en gnällig, självrättfärdig offerton

hos Jelinek; vi är långt ifrån ressentimentets »slavmoral« och närmare ett äkta tragiskt patos – kanske rentav det som Žižek skulle kalla ett »heroiskt ressentiment«. Både kvinna/offrer och man/bödel skildras som redskap för en mekanik som är större än dem själva.

Ur metaforernas dyga landskap reser sig som en finskuren konturteckning en berättelse om en österrikisk överklassfamilj – fadern direktör, modern försörd, tonårssonen konsument – där alla drivs av begärets dumma och rättframt grymma mekanik, oavsett om det rör faderns begär efter att tömma sig i modern, sonens begär efter sportkläder och skidutrustning, eller moderns begär efter ungdom och en liten kaninpälsmjuk förälskelse.

Det hela slutar storslaget och förfärligt tragiskt med att modern, som en annan Medea, slår ihjäl sin tonårsson – men det är inte denna historia som driver berättelsen framåt, det är de redundanta lustmetaforernas tunga, tröga massa, som väller fram som en färs ur en köttkvarn.

Låt oss lyssna till Jelineks röst, eller rättare, till berättarrösten i Jelineks roman. Den är egentligen inte bara en, utan flera. Eller: samma rasande röst, som talar genom olika pronominala masker: ibland »vi män«, ibland ett »vi« som är kvinnorna och ibland ett »vi« som bäst kan förstås som hennes majestät författaren, som ibland också plötsligt kan träda fram som ett »jag«. Låt oss höra hur det låter, när rösten rasar över den lika insisterande som imbecilla lustmekanik som driver både sexualiteten och samhället:

Som en gungande cigarr står direktören framför sin sänghalm och kastar bort sig. Frukten flammnar upp där det heliga sker i denna nattliga österrikiska halmbädd, där bygdeförfattare kuskar runt och det berättas om det heliga djuret som trängs kring foderkrubban och socialinrättningarna. Det är inte så länge sedan julen, då barnet glädde sig åt skidorna som kan vara dess kista. Redan är det dags för vårönskningarna. I sitt överflöd av benägenhet och behov står fadern där och går från den ena till den andra. Länge har kvinnan i varje minut

velat bort, hon känner ungdomen och hon vet vad hon har förlorat och var hon ingenting mer har förlorat. Så går det när människor som skämtar med livet går under! Kvinnan får en främmande tunga instoppad i munnen, och sedan fyller man sig rejält för att skölja bort smaken. Mannen slår ner på kvinnan uppifrån sin kroppsskans. Hon höljer sitt ansikte i skugga och ändå, av slavar tar man med våld vad de äger. Ingen kraft skulle kunna ta upp kampen mot direktörens häftiga kön, han behöver bara tro på det. Hela vår nationella skidtrupp lever ju också på det! Men för kvinnan är det som om han redan vore utstädad ur hennes liv som ett par av våra nuvarande prominenser, vilkas namn om tio år bara kommer att låta löjliga. Den här kvinnan ville ingenting annat än ungdom, vars vackra kroppar hon skulle vilja ta ögonblicksbilder av, för att själv bli tagen av den. Som från himlen uppstår sådana bilder för henne, medan armarna redan slits bort från hennes ansikte och faderns vanliga visa drabbar hennes kinder och lämnar efter sig klarröda fläckar, av vintären och tårarna. Vad folk annars livnär sig av (utom av sina förhoppningar) skulle jag vilja veta. De tycks investera allt i kameror och hifi-apparater. I deras hus finns det ingen plats längre för livet. Allt är förbi när köpakten är över, men ingenting är avslutat, annars vore det ju inte längre kvar. Inbrottsjuvarna vill också ha någonting att fira. (s. 118f.)

Det är som om flera röster hörs i Jelineks prosa – eller som om rösten vandrar, som om den vore en osalig ande som kunde byta lokalitet, eller vara svår att lokalisera. Det är som om Jelineks prosa också hade något av dramats flerstämmighet över sig, men utan att mångfalden av röster nödvändigtvis inkarneras i flera personer. Alltså: den är inte polyfon, den är monofon, men samma röst förefaller tala från olika platser.

Varifrån talar rösten exempelvis, när den hävdar: »Så går det när människor som skämtar med livet går under«? Eller när den uttrycker sig i första person: »Vad folk annars livnär sig av (utom av sina förhoppningar) skulle jag vilja veta«? Eller plötsligt talar i imperfekt: »Den här kvinnan ville ingenting annat än ungdom«?

Den vrede vi hör här är skoningslös, smäddande, hånande, förlöjligande. Först flödar den ur blasfemins källa, i en sammanblandning av julevangelium och sex: i glidningen

från »sänghalm« över »det heliga« till »julen« har sänghalmen blivit både den äkta bäddens och julkrubbans. »Det heliga djuret« blir både mannens könsorgan och ett djur i stallet utanför Betlehem. »Socialinrättningarna« blir både socialkontoret och kvinnan som sexuell inrättning; människans låga behov tillfredsställs både på socialen och i den äkta bädden. Den manliga sexualiteten förlöjligas genom metaforen och genom överdriften: mannens liderliga kropp och kön liknas vid »en gungande cigarr« och en »kroppsskans«, och vi får höra, att »ingen kraft skulle kunna ta upp kampen« med hans »häftiga kön«.

Detta är blasfemi, det är krass ironi, det är hån, det är hat. Det är den morbida motsättningen: barnet som är lycklig över skidorna som det fått som present, »som kan vara dess kista«, varigenom döden skriver in sig i konsumtionsbegärets monotona mekanik: dödsdriften skriver in sig i lustprincipen. Det är paradoxen – »Allt är förbi [...] men ingenting är avslutat« – som fjättrar den dåliga oändligheten i det tomma förbrukandet av kroppar och varor, där begäret endast mätts av en tom smak i munnen, som genast försöker finna påfyllning i ett nytt begär. Det är ett tröstlöst, klaustrofobiskt universum som endast öppnar vägen för en längtan i en liten parentetisk »förhoppning«, som anförts som något man kan bortse ifrån. Men kanske är det bara genom att söka tillflykt i parentes och ringaktningen som hoppet kan räddas – så att en liten gnista av ömhet gentemot dessa karakterer kan antydans, för de är inte bara imbecillt konsumerande varelser, utan också, glimtvis och parentetiskt, varelser som hoppas.

Jag skulle vilja formulera det så att Jelinek knullar skiten ur den idiotiska lustmekaniken lika grundligt som direktören knullar skiten ur sin hustru. Den raseriets röst vi hör här är inte ressentimentets. Dess raseri är som en tragisk operadivas – ett förtvivlat raseri, som bygger på en stor erfarenhet av smärta. Men den samlar sig formande runt smärtan istället för att bara skrika ut den. Och som synes rymmer den också

tragedins kör i sig: en kommenterande röst som ibland talar från berättarens utkikspost, ibland från massan (vi män, vi kvinnor). Ett raseri, där smärtan och förtvivlan pressar sig upp genom kroppen, men formas av bröstkorgens mäktiga instrument och inre kör till en storslagen sång. Ett urbröl som pressar sig på, men formas i artikulationer och modulationer, i den spänning mellan dionysiskt tryck och apolliniskt mottryck som enligt Nietzsche är tragedins estetik. Jag riskerar tesen att det är denna tragiska röst, denna sjungande Medea, som banar vägen för att romanens kvinnliga karaktär till slut handlar som en Medea: det är inte romanens handling som driver henne till detta, det är dess röst.

I den mån som Jelineks prosa har ett »gudomligt våld« i sig, så ligger detta emellertid inte så mycket i dess röst som i dess perspektiv, dess säreget perspektivförvrängande sätt att använda metaforer. Jelinek förefaller i sin metaforförbrukning vara en arvtogare till sin landsman Robert Musil, mannen som i *Mannen utan egenskaper* kan likna ett rum vid en »vadderad ficka« och förse en av personerna i rummet med långa, gula tänder, bara för att därefter kunna hävda att man lika gärna skulle kunna säga »att det låg ett par långa gula tänder i en svart silkesfodrad ask, och att dessa två människor stod likt spöken vid sidan av den.«¹⁹

På samma sätt får man hos Jelinek en känsla av att metaforerna (för sexualakten) intar den centrala platsen på scenen, medan personerna, mannen och kvinnan, antar en spökaktig existens vid sidan av. Det spelas melodier i bergets sköte, det dras vagnar genom dyn, det plöjs fåror i skogen, och mannen och kvinnan framstår mindre som agenter för dessa bildliggjorda sexuella skeenden än som deras redskap eller effekter. Sexualmetaforernas bildplan tar överhanden och avpersonifierar sceneriet – avnaturaliserar det, kunde man säga, om det inte vore för att denna avnaturalisering hos Jelinek i så hög grad är en naturalisering, ett indrivande av människan in i en sumpig naturvärld där dess konturer upplöses. Hör bara:

Han kastar hennes framdel i badkaret och öppnar som disponent över denna och liknande lokaler hennes gårdsrum. Ingen annan gäst får släppa in så mycket frisk luft. Där växer hussvampen, man hör den suga vatten och producera avfall. Ingen annan än direktören kan till den grad tvinga kvinnan under sitt regn och sitt flöde. Snart kommer han skrikande att ha lättat sig, denna jättehäst som med ögonen ut och in och lödder kring bettet sliter i skiten. (s. 22)

Sexualmetaforernas perspektivförvrängning river upp våra perceptionsvanor med roten; ger oss *meat shots* på ett sätt som vi aldrig förr har sett dem, förskjuter lustprincipens kontinentplattor. Det är här Jelineks prosa spränger grundvalarna och därmed förefaller bli den subversiva tilldragelse som för Žižek är det gudomliga våldet.

Spektakulär vrede? Skinnebach

Lars Skinnebachs litterära röst kan tyckas vara poesins svar på den unga mannen som kastar gatsten. Hans debutsamling från 2005 *Imorgon finns systemen igen* lyckades faktiskt provocera de danska kritikerna med explicit politiska utsagor som »Diktproduktion är en samhällelig lyx som sker/på bekostnad av andra, fattigare samhällen« och rebelliska uppmaningar som »Knulla en feminist! / Knulla en pedofil! / Knulla en socialdemokrat!«.²⁰ Det fick min gode kritikerkollega Erik Skyum-Nielsen att förtörnat skriva att han faktiskt visst kunde tänka sig att älska med en socialdemokrat, ja till och med om hon på köpet vore feminist. Diktsamlingen, som har karaktär av en symfonisk långdikt i sex satser, slutar med en svit dikter under rubriken »Besvärjelser«, som sarkastiskt riktar sig till läsaren omväxlande med hån (»Stick din narr eller jag klipper benen av dig«) och med något som liknar en avdankad protestsångares försök till politiskt medvetandegörande:

Som de lurar dig
 politikerna som beskyddar folkets känslor. Hipp,
 hipp, hurra!
 Som de lurar dig
 ekonomerna när människan blir ekonomiernas
 redskap
 Som de lurar dig
 författarna när de säger att talang är en särskild
 egenskap
 Som de lurar dig
 det är de privilegierade som försvarar sina
 privilegier
 (s. 45)

Till dessa verbala gatstenar kan vi ställa samma frågor som Žižek ställer till den unge rebellens gatsten: Är detta endast spektakulärt våld, som på en och samma gång döljer och skriver in sig i det strukturella våld som det vill kritisera? Eller kan denna röst sägas ha något av det gudomliga våldet i sig, ett våld som bryter in i den existerande ordningen snarare än att utgå från den och bekräfta den? Skall vi följa Žižek, så kan denna fråga bara avgöras av Lars Skinnebach själv. Enligt Žižek kan vredens kvalitet inte mätas utifrån dess objektiva manifestationer, utan endast utifrån dess subjektiva sinnelag. Mitt försök till analys av vredens litterära röster är icke desto mindre ett försök att avläsa vredens kvalitet utifrån dess »objektiva« verbala manifestationer. Så låt oss lyssna mer till hur vreden verbalt manifesterar sig hos Skinnebach.

Låt oss lyssna till den dikt som kulminerar i uppfordringen: »Knulla en feminist! / Knulla en pedofil! / Knulla en socialdemokrat!« Det är den första dikten i den fjärde satsen, som har titeln »Kejsarsnitt«. Det är en titel som i bokens narrativa spår hänvisar till att diktjaget får en liten dotter som förlöses med kejsarsnitt. Men detta »kejsarsnitt« blir också en metafor för dikten själv som ett våldsamt ingrepp i språket: »Betydelsen måste tas med kejsarsnitt« (s. 28). »Kejsarsnittet« kan betraktas som en bild på ett våld som är förlösande. Låt oss pröva om vi kan förnimma huruvida Skinnebachs eget språkvåld bär denna förlösning inom sig:

Ju större fiktionen är
 desto större ska monumentet över fiktionen vara
 Din röv är mitt lilla pimpelhål, jag hivar upp den ena
 insikten efter den andra. Brinnande hjärna
 Det är en idyll. Han väntar på dig, jätten, vem är han?
 Med ögon som inte kan ses, övervakar han dig
 Landsvägen kan leda lite varstans, helst leder den dig
 rakt ut i minnet. Det var det skuggspelet
 du trodde var ditt liv. Så är det på morgonen
 när solen slår igenom fönstret, slår in fönstret
 och hela den bakre väggen upplyses. Ingen tror dig,
 ingen tror dig
 Din hals är främmande land, tungspenen, den lilla
 våta drottningen
 jag knullar henne sönder och samman, det bränns
 öronen står i varsitt hörn
 och talar om att vara sig själv nog. Det är en märklig
 arkitektur!
 Knulla en feminist!
 Knulla en pedofil!
 Knulla en socialdemokrat!
 (s. 27)

Här talas det med den manliga sexualitetens hela aggression, och man skulle kunna tänka sig en duett mellan Jelinek och Skinnebach, mellan Skinnebachs tungspene, den lilla våta drottningen och Jelineks gungande cigarr. Den porriga röst som talar här, rör sig från filosofiskt analsex (»Din röv är mitt lilla pimpelhål, jag hivar upp den ena/insikten efter den andra«) till krigiskt invaderande oralsex (halsens främmande land med »tungspenen«, den »lilla våta drottningen«, som knullas »sönder och samman«). Den porriga röstens »jag« kan knytas till en manlig, penetrerande kropp och dess »du« till en penetrerad kropp, vars kön visserligen inte kan fastslås, men som i alla fall feminiseras av »tungspenen« som våt drottning.

Men varifrån talas det, och med vilken röst, i de opersonliga, närmast aforistiska inledande verserna: »Ju större fiktionen är/desto större ska monumentet över fiktionen vara?« Och vem vänder sig rösten till, när den talar om »jätten«, som »väntar på dig«, »övervakar dig«; om landsvägen, som leder »rakt ut i minnet«; om skuggspelet, »du trodde var ditt liv«, och när den insisterande upprepar: »Ingen tror dig, ingen tror dig« ...? Detta »dig« liknar mer

ett transponerat lyriskt jag än ett penetrerat, femininiserat du. Men tilltalet har icke desto mindre fortsatt något aggressivt över sig. Skinnebachs aggression ligger i röstens tilltal, och vem rösten vänder sig till kan glida mellan kvinnan, läsaren och jaget självt. I en dikt som denna knyts aggressionen explicit till en manlig, penetrerande sexualitet. Denna smittar av sig också på den inledande versens aforism som i och för sig kan tänkas utsägas av en torr, neutral röst, men som här måste förstås som hånfullt framförd. (Liksom det »stora« med monumentet och fiktionen får en punkterande kontrapunkt av det »lilla« rövhålet.)

Genom den porriga rösten förknippas filosofiskt analsex och krigiskt oralsex, liksom också genom »det brinnande«: kunskapssökande sex ger »brinnande hjärna«, och sönderknullande oralsex resulterar också i att »det bränner«, kanske i det ansikte, som har knullats så att öronen står i varsitt hörn. Öron som normalt hör, och normalt hänger samman som ett par, men som här vart och ett är sig själv nog och som talar. I sanning »en märklig/arkitektur«, för att inte säga en märklig orkester, med talande öron. Och så är vägen banad för den provocerande röstens uppmaningar: Knulla ... knulla ... knulla ...

Det filosofiska analsexet kastar oss ut i ett landskap där det fiskas efter subjektstilosofiska insikter. Den övervakande jätten med ögon som inte kan ses, liknar Jacques Lacans subjektstilosofiska begrepp om den store Andre, och skuggspelet som metafor för livet påminner om Platons grottilknelse. Men dessa är inympade på sagoberättelsens värld respektive den poetiska vardagsupplevelsen av solstrålen genom fönstret. Eller: med sagoberättelsen och vädret, som är två genomgående teman i boken. Men också insiktens sol får en potentiellt våldsam karaktär i formuleringen »solen slår igenom fönstret«, med det mångtydiga ekot »slår in fönstret«.

Men vad ska vi göra av denna den manliga sexualitetens aggression i diktform? Handlar

det helt enkelt om för mycket testosteron, en thymiotisk energi som uttömmar sig i sin egen explosion, som Sloterdijk kanske skulle säga? Eller skall vi, som Žižek, säga att det får Lars Skinnebach avgöra själv?

Jag menar att Skinnebach kastar sina gatstenar med god precision. Om boken uteslutande hade bestått av rena provokationer som »Knulla en pedofil« eller »Som de lurar dig« eller »det är de privilegierade som försvarar sina privilegier«, så hade den riskerat att helt förskriva sig åt det spektakulära våldet. Men dessa ut-sagor är inflädade med en lyrisk röst, som modulerar sådana provocerande ut-sagor och som i sin andra ytterpunkt rymmer en finkänslig ömhet. Dessa konsekventa korsningar i över- och undergångar mellan olika typer av ut-sagor (bokens återkommande metafor är »motor- trafikleder«) ger rösten en prövande karaktär. Vi får förnimmelsen av en röst, som prövar hur det låter att kasta in en provocerande ut-saga i en dikt. Hur låter det kasta gatsten, när man bor i poesins fina glashus? Skinnebachs arga röst är samtidigt en röst som lyssnar till sin egen vrede. En lyssnande röst. Det är kanske därför som öronen i denna dikt kan tala.

Att kasta gatsten kräver timing. Man kan inte förstå Skinnebachs verbala gatstenar utan att läsa boken i sin helhet och märka var, hur och när de kastas. Boken i sin helhet får en säregen ton genom att låta aggressionen vara granne med ömheten; genom att ge en och samma ut-saga en tvåstämmighet av aggression och ömhet. De första fyra dikterna är samlade under rubriken »Till läsaren«, något som får läsaren att känna sig direkt tilltalad av dess imperativ, dess frågor och hänvändelser. »Så känn dig fram, min skelögda vän« (s. 7) står det på den allra första raden, och det låter ju på en gång in-bjudande och förolämpande. »Är du måhända blind, min vän?« står det ett par rader längre ner, och återigen kan läsaren känna sig förnär-mad över att bli kallad »min vän«. Detta tvivel på läsarens synförmåga kulminerar på näst sis-

ta raden: »Kan du åtminstone se/ en hand framför dig?« (s. 7) Efter att man har läst vidare i boken och erfarit att det går ett spår genom den som handlar om en liten dotter som förlöses med kejsarsnitt, så kan man vända tillbaka till dessa vändningar och plötsligt förstå dem som hänvändelser till det ännu ofödda barnet. Och så framträder de som genomsyrade av ömhet snarare än som något som väcker förnärmelse. Vi får alltså två möjliga röster för en och samma utsaga: en spottande och en ömsint, en vred och en kärleksfull – eller en samklang mellan båda. Vi är på väg in i den zon där kärleken är genomsyrad av vrede (och därför inte blir sentimentalitet) och vreden är genomsyrad av kärlek (och därför inte blir harm).

Vrede med kärlek: Kertész

Den universalitet som det »heroiska« ressentimentet skall springa fram ur definierar Žižek som negativitet: »verklig universalitet framträder (förverkligas) såsom en erfarenhet av negativitet, en erfarenhet av en partikulär identitets icke-överensstämmelse med sig själv«. ²¹

Žižek anför den italienske författaren och överlevaren av Förintelsen Primo Levi som exempel. Det sägs att Levi upprepade gånger fick frågan om han kände sig mest som jude eller som människa. Žižek berättar inte för oss, vad Levi svarade, utan svarar själv i hans ställe: »han var människa (han var 'för sig' en del av mänsklighetens universella funktion) just precis och endast i den mån han var obekvämd eller oförmögen att fullständigt identifiera sig med sin *judiskhet*«. ²² Här menar jag att Žižek strängt taget borde ha valt en annan författare och överlevare av Förintelsen, nämligen Imre Kertész. För det är ett genomgripande tema i hela Kertész verk dels att hans partikulära identitet (som jude, som ungrare, som man) är något han inte helt kan identifiera sig med; dels att om det finns något universellt mänskligt, så

är det just denna brist i identifikation med den partikulära identiteten – den universella känslan av att vara en främling, även i förhållande till sig själv.

Kertész *Kaddish för ett ofött barn* är en enda lång monolog, lagd i en Auschwitz-överlevande författares mun (eller penna), som vänder sig till sin filosofvän, sin exhustru, sitt ofödda barn, sig själv, för att förklara varför han säger »nej« till att bli far:

»Nej!« – vrålade, ylade något i mig, genast och på en gång, när min fru (som för övrigt sedan länge upphört att vara min fru) för första gången förde det på tal – förde dig på tal – och mitt ylande dämpades endast långsamt, egentligen först åratalsenare till ett slags melankolisk *Weltschmerz*. ²³

Det är förnekarens vrede, vi hör här; den bestämde negation som över hundrafemtio sidor insisterar på och argumenterar för sitt »nej«. Vreden driver fram hans monolog i ändlösa räckor av meningar, där det endast sällan sätts punkt, och där de många inskotten, inskjutande av parenteser, komman eller tankstreck, inte hämmar aggressionens framvällande, utan snarare ger den en säreget ihärdig ton, genom att insisterande och preciserande dröja sig kvar vid en upplysning eller en formulering, ofta med ett moment av upprepning.

Berättaren är noga med att uppge att hans »nej« till att bli far inte är »ett jude-nej«. Inte för att det inte skulle ha med hans erfarenhet från Auschwitz att göra, utan för att han menar att Auschwitz är en specifik (och särskilt dödlig) variant av ett mer universellt trauma:

Auschwitz, sade jag till min fru, framträder för mig i faderns skepnad, ja orden fader och Auschwitz väcker samma genklang hos mig, sade jag till min fru. Och om påståendet att gud är en förhårligad fader är sant, då uppenbarade sig gud för mig i Auschwitz skepnad, sade jag till min fru. (s. 119)

Och allt det som berättaren »säger till sin fru«, krossar henne samtidigt som det lyfter upp henne. Hans berättelse (den som på en gång

utvecklas i deras dialog och i hans författarskap) om judendomen som en »dom«, som består i att inte kunna identifiera sig med den, får henne, enligt hennes egna citerade utsagor, att hålla huvudet högt, att resa sig upp ur dyn. »Denna skrift, mycket mer än allt annat hittills, lärde henne att leva, sade min fru« (s. 83). Han befriar henne så att säga från judendomen genom att visa att det är en villkorlig dom. Men själv fortsätter han sin insisterande, aggressiva dialog med denna dom, som formar sig till en dialog inte bara med hustrun, utan också med litteraturen och filosofin och platsen för Guds frånvaro. Och genom att insistera på denna dialog, som innebär ett bestämt »nej« till »bar-net«, kränker han i längden hustrun istället för att följa med henne ut i det liv som han har lärt henne att leva.

För berättaren är domens villkorlighet samtidigt dess nödvändighet; det handlar för honom mindre om att av-identifiera sig med sin partikulära identitet än om att helt identifiera sig just med sin universella icke-identitet. Hans »del i mänsklighetens universella funktion«, för att åter citera Žižek, är hans icke-identitet med den villkorliga identitets-domen, judendomen, men denna icke-identitet kan endast erfaras genom en ständig konfrontation med denna dom. Där det i Nietzsches mening slavmoraliska ressentimentet skulle ha inneburit en berättarens innerliga identifikation med sitt öde som offer, som »förföljd jude«, där liknar Kertész position istället det ressentiment som Žižek kallar »heroiskt«, och som har sin grund i subjektets »universella« dimension, som alltså ligger just i omöjligheten i att identifiera sig med den partikulära identiteten.

»I viss mening var det som om jag hade dödat henne« (s. 120), reflekterar berättaren själv när romanen och äktenskapet går mot sitt slut. Och därmed träder han in i den zon där Žižek finner Kierkegaards begrepp om kärleken till nästan; den zon där man av och i kärleken måste vara brutal mot den man älskar. Žižek kallar detta för »det rena våldets sfär«, eftersom dess

våld varken stiftar eller upprätthåller någon lag.²⁴ Låt oss lyssna till den vrede med vilken berättaren driver sin dialog med hustrun till en fullbordad som också innebär dess avslutning:

Jag behövde inte ha varit i Auschwitz, skrek jag, för att förstå denna epok och denna värld, och för att jag aldrig mer skulle förneka det jag har förstått, skrek jag, för att jag inte skulle förneka det i namnet av en komiskt, om också, det medger jag, ytterst praktiskt tolkad livsprincip, som i själva verket inget annat är än anpassningens princip, utmärkt, skrek jag, jag hade inget att invända, men låt oss se klart, skrek jag, ja, låt oss se klart, att *assimilation* i det här fallet inte var *assimilation* av en ras – ras! skrattretande! – till en annan ras – skrattretande! – utan en *total assimilation* till det bestående [...] Och i det avseendet är det fullständigt egalt om jag är jude eller icke-jude, fastän att vara jude är onekligen en fördel här, och från denna, men förstår hon det?! skrek jag, *endast och uteslutande från denna enda synpunkt* är jag villig att vara jude, uteslutande från denna enda synpunkt betraktar jag det som en lycka, till och med som en särskild lycka, till och med som en *nåd*, inte att jag är jude, ty jag struntar i, skrek jag, vad jag är, utan att jag har fått vara i Auschwitz som brännmärkt jude, att jag genom min judiska tillhörighet ändå har fått uppleva något och sett något i vitögat och vet något, en gång för alla och oåterkalleligt vet något, som jag inte avstår från, som jag aldrig kommer att avstå från. Snart tystnade jag. Sedan skildes vi. (s. 124 f.)

Här når vreden i berättarens monolog ett slags crescendo, och de återkommande *inquit* (»sade jag«), som genom hela boken fogar sig till de inskott som ger monologen dess karakteristiska upprepande och insisterande drag, anger här en ropande ton: »skrek jag«. Det är fortfarande en negationens vrede det handlar om: berättaren vägrar att assimilera sig (eftersom varje *assimilation* är en »*total assimilation* till det bestående«), och han vägrar att »avstå« ifrån sin traumatiska erfarenhet.

Samma trotsiga dialog med judendomens trauma, som har »lärt« hustrun »att leva«, måste med nödvändighet också stöta henne ifrån sig. Genom att förbli trogen mot denna dialog, genom att vägra ge avkall på den, förblir berätt-

taren trogen mot kärleken, även om detta betyder att han måste förlora sin älskade.

Det våldsamt rörande med romanens slut är att den, trots sitt insisterande på att låta barnet vara ofött, slutar med att det föds barn. Barn, som på sitt sätt kan sägas vara födda ur den dialog mellan berättaren och hustrun, som drevs av ett rungande »nej« till barnet. För det är denna dialog som har gjort det möjligt för exhustrun att »leva«, inklusive att föda barn. Och barnen beskrivs med de ledmotiviska predikat (fräknar och gråblå ögon), som berättaren i sina fantasier har givit sitt apostroferade, ofödda, barn: »En mörkögd liten flicka med bleka fräknar här och där runt sin lilla näsa och en trilsk pojke med ögon glada och hårda som gråblå kiselstenar« (s. 127).

Den vredens röst som hörs i Kertész dialogiska monolog utmärks av ett ihärdigt insisterande. Detta åstadkoms syntaktiskt genom de många inskotten och av bristen på punkter; retoriskt genom de många upprepningarna och hänvändelserna; och typografiskt genom kursiveringarna (»total assimilation«, »nåd«).

Som jag ser det – eller rättare: som jag hör det – är det ingen tvekan om att vredens röst hos Kertész också är kärlekens röst. Genom berättarens aggressiva utfall mot sin hustru (och samtidigt mot sig själv) befinner vi oss i den zon som Kierkegaard kallar »kärleken«, där man kan »hata den älskade i och av kärlek«.

Žižek tolkar Kierkegaard med hjälp av Lacans begrepp om »hainamoration«, alltså »sammanfallet mellan hat och kärlek«. I ett av de sätt som Lacan förstår kärleken på (eller rättare: ett av sätten man kan förstå Lacan på) riktar sig kärleken mot »det i dig som är mera än dig« och kan, av kärleken till detta »mera« förinta »dig«. ²⁵ Monologen i *Kaddish* har förlöst det i hustrun som är »mera« än henne själv, hennes barn, och det i berättaren som är »mera« än han själv: den mörka, övermogna, civilisationens frukt som kallas Auschwitz.

I Kierkegaards *Kjerlighedens Gjerninger* har denna kärlek också sitt eget språk, eller rättare:

sin egen röst. Och i den mån som Kierkegaard alls definierar denna röst, så är det som *monotoni* och som *hänvändelse* – som den röst han hör i evangelierna. Monotoni och hänvändelse är just det som utmärker vredens röst i Kertész monolog.

Med Žižeks begrepp visar Kertész verk oss att det våld som har skapat Auschwitz inte rymmer något kullkastande av den existerande världsordningen – det är systemets eget strukturella våld. Det »våld« som språket i Kertész verk utövar genom sin aggressiva hänvändelse, kvalificerar sig däremot för att kallas »gudomligt«, förstått som det våld som angriper grunden för vår världsförståelse, till exempel vår förståelse av Auschwitz som det oförklarliga och judendomen som en förbannelse. »[D]ärför att det enda som det inte finns någon förklaring för är ju det som inte finns«, säger berättaren på ett ställe (s. 42), och i sin rasande avskedssalut till hustrun, som vi just hört, utnämner han det med absurd heroism till en »nåd« att ha fått vara i Auschwitz.

Genom sin placering i subjektets universella dimension har vredens röst hos Kertész den kvalitet som Žižek kallar »heroiskt ressentiment«. Genom att skaka om våra kulturella vanföreställningar (om Auschwitz) har rösten den kvalitet han kallar »gudomligt våld«. Genom att på en gång krossa och lyfta upp den älskade har rösten den kvalitet som Žižek med Kierkegaard kallar »kärlek«. Genom sin monotoni och sin hänvändelse har rösten den kvalitet som Kierkegaard kallar ett »andligt språk« – kärlekens språk.

*

DETTA HAR VARIT ett försök att med hjälp av Sloterdijk och Žižek definiera olika kvaliteter hos vredens, och ett försök att genom närläsning av exempel på vredens litteratur definiera vredens som en kvalitet hos rösten. Detta är ett projekt som kräver mycket mer begreppsligt och analytiskt arbete, både vad gäller grundlighet

och omfång, än vad föreliggande artikel har kunnat bjuda på. Mycken stor vredeslitteratur väntar på att få sin röst analyserad: Strindberg, Thomas Bernhard, Céline, Lautréamont, »Jobs bok«, för att bara nämna något av det jag här har försummat. Och både filosofins och psykoanalysens diskussioner av vreden borde konsulteras i långt större omfattning än vad denna artikel har gjort genom att begränsa sig till Žižek och Sloterdijk, och genom dem Nietzsche och Kierkegaard. Inte minst tror jag att det kan finnas riktigt mycket att hämta hos en psykoanalytiker som Melanie Klein, som långt innan Sloterdijk insisterade på aggressionen som psykets primära drivkraft.

Men jag hoppas, att denna artikels stickprov på vredens litteratur åtminstone har kunnat

ge en föreställning om hur forskning i litterär vrede eller forskning i vreden genom litteraturen skulle kunna se ut. Som litterära röster har både Jelineks feministiska ressentiment och Skinnebachs spektakulära vrede visat sig rymma dimensioner av »gudomligt våld« och »vrede med kärlek«, medan Kertész »heroiska ressentiment« kanske tydligast skriver in sig i den vrede som enligt Žižek gör skillnad. I alla dessa tre röster bryter vreden igenom fördämningen mellan intimt och offentligt, privat och politiskt – raseriet utspelar sig inte på antingen de nära relationernas lilla scen eller på samhällets stora scen, utan på båda dessa platser samtidigt.

Översättning från danskan av Christian Nilsson

1. Horace Engdahl, *Beröringens ABC: En essä om rösten i litteraturen*, Stockholm: Bonniers, 1994.
2. Slavoj Žižek, *Violence: Six Sideways Reflections*, London: Profile Books, 2008 & Peter Sloterdijk, *Zorn und Zeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
3. Sloterdijk, *Zorn und Zeit*, 2006, s. 73: översättningarna från tyskan är här Lilian Munk Rösings och därefter Christian Nilssons.
4. Ibid., s. 353.
5. Ibid., s. 354.
6. Žižek, *Violence*, 2008, s. 165: översättningarna från engelskan är här Christian Nilssons.
7. Ibid., s. 161. Se även W.G. Sebald, *On the Natural History of Destruction*, London: Penguin, 2003, s. 160–162.
8. Žižek, *Violence*, 2008, s. 183.
9. Ibid., 180.
10. Ibid., s. 196, not 4.
11. Sloterdijk, *Zorn und Zeit*, 2006, s. 101.
12. Žižek, *Violence*, 2008, s. 172.
13. Sloterdijk, *Zorn und Zeit*, 2006, s. 44.
14. Žižek, *Violence*, 2008, s. 173.
15. Ibid.
16. Ibid.
17. Sloterdijk, *Zorn und Zeit*, 2006, s. 153.
18. Elfriede Jelinek, *Lust* (1989), övers. Margaretha Holmqvist, Stockholm: Forum, 2004. Sidhänvisningar till Jelineks roman ges härefter löpande i brödtexen.
19. Robert Musil, *Manden uden egenskaber*, dansk övers. Karsten Sand Iversen, Köpenhamn: Gyldendal, 1995, s. 126 (svensk övers. Christian Nilsson).
20. Lars Skinnebach, *I morgon finns systemen igen*, övers. Henrik Petersen, Stockholm: Moder-nista, 2004. Sidhänvisningar till Skinnebach diktsamling ges härefter löpande i brödtexen.
21. Žižek, *Violence*, 2008, s. 133.
22. Ibid., s. 134.
23. Imre Kertész, *Kaddish för ett ofött barn* (1990), övers. Ervin Rosenberg, Stockholm: Norstedts, 1996, s. 9 f. Sidhänvisningar till Kertész bok ges härefter löpande i brödtexen.
24. Žižek, *Violence*, 2008, s. 173.
25. Jacques Lacan, *Encore*, Paris: Seuil, 1975, s. 84.

