

DEN ESTETISKA AUTONOMINS FRIHET

Exemplet Ahndoril

av Carin Franzén

Franzén (1962) är lektor i litteraturvetenskap vid Linköpings universitet. I vår kommer hennes nya bok *För en litteraturens etik: En studie i Katarina Frostensons och Birgitta Trotzigs författarskap* ut på Brutus Östlings bokförlag Symposion.

Ingmar heter han. Huvudpersonen i Alexander Ahndorils roman *Regissören* (2006). Enbart på romanens inledande två sidor omnämns han fem gånger med sitt namn: »tänker Ingmar«, »sedan Ingmar släckt lampen«, »Ingmar kommer ut«, »när Ingmar passerar stuprännan«, »säger Ingmar«. ¹ Som om texten själv kände sig tvingad att slå fast att detta är en biografisk roman om *Ingmar Bergman*. Som om namnet kunde hindra den från att fikionaliseras. Möjligen beror det på ett slags nördighet, men den verkliga personen Ingmar Bergman intresserar mig hur som helst mycket lite när jag läser *Regissören*, även om boken alldeles uppenbart handlar om honom. Berättelsen formar sig istället till ett slags rum eller rymd där, om inte ett allmängiltigt, så väl ett manligt drama utspelar sig mellan far och son, mellan man och kvinna. Men framför allt uppfattar jag *Regissören* som en framställning av en konstnärlig process i intim relation till livets egen. Det faktum att romanen handlar om en historisk händelse, inspelningen av filmen *Nattvardsgästerna*, blir i läsningen rätt oväsentligt. Den skulle kunna ha handlat om tillblivelsen av ett annat konstverk. Det som jag fångas av är den språkliga framställning av den konstnärliga processen, som samtidigt dubblar romanens egen tillblivelse. Romanen har dock väckt debatt och man förstår lätt varför. Kanske handlar det rentav om ett försäljningsknep.

Regissören handlar om väl dokumenterade fakta, om en verklig person, tillika kändis. Den utgår från den »gamla skamliga vanligheten«, kunde man något tillspetsat säga med en rad från Gunnar Ekelöf. Men om poeten i sin dikt på ett kongenialt vis gestaltar det vanliga livets automatisering gör Ahndoril tvärtom. Hans språk har beskrivits som surrealistiskt, sinnligt poetiskt och hallucinatoriskt. Och det tycks framför allt vara detta konstgrepp som provocerat vissa kritiker. En författare som skriver om fakta bör hålla sig till fakta, men Ahndoril »låter fantasivärlden ta överhand« och »snyltar« därmed på levande människors liv, me-

nar exempelvis Maria Bergom Larsson.² Jan Arnald, som själv nyligen laborerat med gränsen mellan fakta och fiktion i sin biografiska roman om Artur Lundkvist och Maria Wine (*Artur och Maria. En nittonhundratsroman*, Stockholm 2006) påpekar att debattens infekterade tonläge troligen har att göra med att vi lever »i en tid då frågan om privatlivets vara eller icke vara är hyperaktuell« på grund av fenomen som övervakningskameror och avlyssning å ena sidan, och å den andra dokusåpornas och bloggarnas ogenerade intrång i, eller snarare utvikning av intimsfären.³ Tiden är minst sagt voyeuristisk. Och litteraturen hänger på. Eller?

Förvisso, litteraturen har alltid snyltat på livet när den inte försökt uppväcka de döda och göra minnen levande. Egentligen är det samma sak: en vilja att forma och omforma ett liv vars former alltid är hotade av den »gamla skamliga vanligheten«. Och den har inte sällan gjort det genom att söka vara verkligare än verkligheten själv – surrealistisk. Eller mer automatisk än livet själv där det går på i sina gängor, för att bara ta den första strofen i den ekelöfska evighetsmaskinen:

Den gamla vanliga skalligheten
Den gamla vanliga skalligheten
Den gamla vanliga skalligheten
Den gamla skamliga vanligheten⁴

I det flimrande ljuset från en medialiserad värld, i bloggarnas och dokusåpornas igenkännbara vanlighet framträder dock verkligheten genom ett slags ren mimetism, med vars hjälp man »fyller det tomrum som håller utrymmet för symbolisk fiktion öppet«, med Slavoj Žižeks formulering.⁵ En roman kan däremot i kraft av just sin språkliga gestaltning visa på en utforskad verklighet, som inte kunnat ges artikulation på något annat vis. Som Jacques Rancière hävdar: »Det verkliga måste förvandlas till en fiktion för att tänkas.« Men det betyder inte att allt är fiktion. Rancière menar mer precis att det är den gamla uppdelningen mellan »faktumets och fiktionens respektive förnuft« som

blivit omfördelad i vår tid, vilken han benämner som »estetikens tidsålder«.⁶

Andra kallar den för moderniteten, men Rancière poängterar att det är under denna period de fiktiva och estetiserande drag, som tidigare varit förbehållna konsten, påträffas inom det som vanligen kallas för verkligheten, exempelvis i mediavärldens dramaturgi och politikens maktspel. Därför torde det också fortfarande vara inom den mest autonoma estetiken, det vill säga den som tydligast markerar sitt *avstånd* från »samhällets strukturer, de sociala gruppernas konflikter eller idéer«, som de största möjligheterna finns för en kritisk konst.⁷ Men även en kritisk estetik, som gör motstånd mot estetiseringen av verkligheten, kan komma att förverka sin skillnad som konst genom sin blotta verkan. Ty verkar den, det vill säga är den sant subversiv, blir den en form av liv.

I en estetisk tidsålder bestäms konsten närmare bestämt, enligt Rancière, av en *estetisk regim*, vilken skiljer sig från två tidigare regimer: *bildernas etiska regim*, vars paradigm man finner i Platons fördömande av all konst som inte visar sig vara till nytta för Staten och dess medborgare, samt den klassiska epokens *representationella regim*, då det gällde att på rätt sätt avbilda och uppskatta en given verklighet. Den estetiska regimen definierar däremot konsten som ett specifikt »sinnligt sätt att vara« *befriat* från varje regel.⁸ Men det är också därför gränsen mellan konsten och livet, verkligheten och fiktionen, inte längre utgör en absolut skillnad, utan snarare en motsägelsefull identitet. Konstens frihet implicerar nämligen att det inte finns några bestämda regler som kan skilja den från andra företeelser i verkligheten. Vad som helst kan i princip bli konst, införlivas med dess specifikt sinnliga vara. Med Rancières ord bekräftar den estetiska regimen

konstens absoluta singularitet och förstör samtidigt varje pragmatiskt kriterium för denna singularitet. Den grundar samtidigt konstens autonomi och identiteten mellan dess former och de former genom vilka livet formar sig självt.⁹

Jag kan inte se annat än att det är denna grundläggande dubbelhet hos konsten under den estetiska regimen, som Alexander Ahndorils roman exemplifierar, och han själv ger uttryck för när han i ett försvar av sitt konstnärliga projekt skriver:

Visserligen har verkligheten alltid trängt sig in i fiktionen och fiktionen har alltid påverkat verkligheten, men detta har av de flesta betraktats som en korrespondens mellan två läger, medan jag betraktar det som ett gemensamt uttryck för ett gemensamt läger. Fiktion och verklighet är nödvändiga för varandra. Det är fel att säga att de sitter ihop, för de är egentligen ett kött med en enda röst.¹⁰

Konst och liv utgör ett »gemensamt läger«, ett »kött med en enda röst«, men bär inte desto mindre på en immanent motsättning som kan uppfattas på flera plan. Den »enda« rösten är minst sagt disharmonisk. Peter Bürger har i ett annat sammanhang och före Rancière formulerat en viktig aspekt av fiktionens och verklighetens, konstens och livets gemensamma men motsägelsefulla röst i följande negativa termer:

Om avantgardets formulerade krav på att upphäva åtskillnaden mellan konst och liv [...] visar sig genomförbart innebär det konstens slut [...] Om åtskillnaden mellan konst och liv accepteras som självfallen innebär det också slutet för konsten.¹¹

Man kan säga att konsten under den estetiska regimen inte har något annat val än att arbeta inom och i riktning mot dessa två »slut«. Rancière betonar likväl att de två estetiska förhållningssätt som Bürger utgår ifrån – den avantgardistiska respektive autonoma konsten – härrör ur samma grundläggande »kärna«. I själva verket är det *den* som grundar den estetiska regimen, där konsten i kraft av sin autonomi får verkligheten att framträda i nya sinnliga former, men samtidigt tenderar att upphöra som konst genom att dess former omvandlas till livets egna: »Verkets ensamhet bär på ett löfte om frigörelse. Men löftets infriande är det samma som avskaffandet av konsten

som separat verklighet, dess transformation till en form av liv.«¹²

Ur samma estetiska kärna bildas således dels den figur som bygger på estetiskt motstånd – verkets ensamhet – där det politiska löftet bevaras negativt, dels den figur som söker avskaffa sin egen åtskillnad som konst. Men denna uppdelning är, inskräper Rancière, konstruerad. Det rör sig om två förhållningssätt inom samma estetiska regim, med rötter i samma »kärna«: den konstens *befrielse* från nyttans och de föreskrivna regelverkens regimer, som intonerades under slutet av 1700-talet och kom att bli bestämmande för vad moderniteten uppfattar som konst.

Frågan som *Regissören* väckte, om vad fiktionen får eller inte får göra med fakta, vittnar tankeväckande nog på samma gång om forna tiders regimer för vad konst bör vara och om en utslätning av den specifika rumstid av »sinnligt vara«, som varit bestämmande för den under de närmaste seklen. Vi finner fortfarande den etiska synpunkten, som vill sätta en moralisk gräns för litteraturens uttrycksformer. Men vi finner också en ökad frekvens av ett slags ren mimetism i bloggans och dokusåpans form, där den »gamla skamliga vanligheten« tycks vara utan gräns. Med Ahndorils beskrivning av debatten: »jag ville gömma mig, men drogs in i denna dokusåpa, nävt överraskad och lika ofrivillig som Bergman när jag drog in honom i min roman.«¹³

Det intressanta med *Regissören*, vill jag likväl påstå, är inte att den handlar om en levande kändis, inte heller att den passerar en moralisk gräns för att den gör detta. Det intressanta är att den »håller utrymmet för symbolisk fiktion öppet« när den iscensätter en skapande process och dess relation till en historisk verklighet genom ett språk befriat från sina vanliga kopplingar. Med Maurice Blanchot skulle man kunna säga att egennamnet Ingmar inte längre pekar ut en bestämd individ i verkligheten, utan »det rum där berättandets erfarenhet breder ut sig.«¹⁴ Och även om man inte så radikalt vill

hävda litteraturens frihet kan man konstatera att romanens huvudperson i, och trots, sitt snyltande på den verkliga Ingmars liv lever sitt liv endast i berättelsens möte med läsaren:

Han fortsätter skildra barndomslandskapet, men störs mer och mer av det bakomliggande förloppet. Av att något farligt närmar sig. Långsamt eller hastigt, det är svårt att säga. Mer som en ilande känsla av att yxan i hugget skiftar riktning vid en kvist. Han tänker att han borde avbryta sin berättelse. Men märker att han istället fogar en åskhimmel till minnet, i ett försök att hantera obehaget, att inte behärskas av det.¹⁵

Läsare med kännedom om de »källor« Ahndoril använt i sin roman kan läsa stycket som en alternativ gestaltning av en scen Ingmar Bergman själv berättar om i *Laterna Magica*, och konstatera att författaren »har skrivit en fiktion och kan därför fabulera fritt«, som Bergom Larsson bekymrat noterar i sin kritik.¹⁶ Men stycket blir därför också en kommentar till själva romanprojektets framställning av den konstnärliga processens relation till livet. Med debatten i backspegeln blir stycket dessutom synskt: »han borde avbryta sin berättelse«. Författaren gör det inte utan fortsätter att foga saker till fakta i ett försök att hantera något läsaren får sig till del som konst.

Om man får tro Rancière var det ett bra tag sedan »distinktionen mellan de ting som hör till konsten och de som hör till vanliga livet« suddades ut. Man kan skriva om allting, allting kan bli konst. Ett politiskt styre, ett samhälls regler och normer kan förvisso fördöma, och fördömer också stundtals denna autonoma erfarenhetsform, men de gränser som då tecknas i namn av vad som är moraliskt eller politiskt korrekt (exempelvis att endast skriva om *döda vita män*, eller att *inte* skriva om *döda vita män*) tillhör inte litteraturens gränser utan den ideologiska diskursens egna begränsningar, som Rancière kort och gott kallar polisiära. Det är också den skillnaden, och inte den mellan fiktion och verklighet, som definierar den estetiska autonomins frihet.

1. Alexander Ahndoril, *Regissören*, Stockholm: Bonniers, 2006, s. 7 f.
2. Maria Bergom Larsson, »Att snylta på en människas liv«, *Aftonbladet*, 2006-09-15.
3. Jan Arnald, »Har vi fått mer att dölja?«, *Aftonbladet*, 2006-09-29.
4. Gunnar Ekelöf, *Strountes*, Stockholm: Bonniers, 1955, s. 89.
5. Slavoj Žižek, *Njutandets förvandlingar: Sex essäer om kvinnan, kulturen och makten*, övers. Margareta Eklöf, Stockholm: Natur & Kultur, 1996, s. 122.
6. Jacques Rancière, »Delandet av det sinnliga«, övers. Christina Kullberg i Jacques Rancière, *Texter om politik och estetik*, Site Editions 2, red. Christina Kullberg, Jonas (J) Magnusson, Sven-Olov Wallenstein & Kim West, Lund: Propexus, 2006, s. 230.
7. Rancière, »Estetiken som politik«, övers. Kim West i *Texter om politik och estetik*, 2006, s. 95.
8. Jacques Rancière, »Delandet av det sinnliga«, 2006, s. 209–213.
9. Ibid., s. 213.
10. Alexander Ahndoril, »Jag backar inte!«, *Aftonbladet*, 2006-09-19.
11. Peter Bürger, *Decline of Modernism*, övers. Nicholas Walker, Cambridge: Polity Press, 1992, s. 47. (Den svenska översättningen är författarens.)
12. Rancière, »Estetiken som politik«, 2006, s. 109.
13. Ahndoril, »Jag backar inte!«, 2006.
14. Maurice Blanchot, »Berättandets röst ('han', det neutrala)«, *Essäer*, övers. Horace Engdahl, Lund: Propexus, 1990, s. 81–95.
15. Ahndoril, *Regissören*, 2006, s. 167.
16. Bergom Larsson, 2006.

