

EVELINA STENBECK

Kairos. Motståndets kritiska ögonblick

I.

Under min uppväxt i Karlskrona kämpade såväl kommunanställda som autonoma antifascister mot den våg av nynazism som slagit in mot staden. Det var i brytpunkten mellan 1990- och 2000-tal, ett sekelskifte med andra förtecken än nyromantik och symbolism, och vi som gick i grundskolan fick ledigt för att gå fackeldemonstrationer och anordna protestmarscher. Jag minns att medlemmar ur Nationalsocialistisk front (NSF) fotograferade våra demonstrationer, att Ultima Thule strömmade ut genom öppna fönster i sommarkvällen och att nazisterna varje lördag stod med uniformer och hundar på det stenbelagda Stortorget.

Jag tror att det var därför som jag femton år senare under det så kallade supervalåret 2014, under de många lördagarnas motdemonstrationer, upplevde att historien inte hade rört sig framåt. I mitt huvud ekade samma slagord som jag hade skanderat under min uppväxt. De stenbelagda gatorna var sig lika, men stålhättor hade bytts ut mot kostym Skor.

Under den här tidsperioden började jag på nytt läsa Peter Weiss trebandsverk *Motståndets estetik* (*Die Ästhetik des Widerstands*) – en kollektivroman från 1975–1981 om antifascistiskt motstånd, arbetarrörelsens historia, exiltillvaro och konst.¹ Romanen är en monolit utan kapitelindelning på nästan 1000 sidor. Jag funderade på hur litteraturen och konsten i Weiss roman tycktes bära på ett vittnesmål och ett minne som överskred gängse tids- och rumsuppfattning. I Weiss estetik kunde alltid motståndet spränga

sig in, oavsett om det symboliska berättarjaget (med födelsedatum i oktober 1917) betraktade Pergamonfrisen eller Théodore Géricaults målning ”Medusas flotte”. Innebar det att 2010-talets samtidslitteratur också bar på sin egen motståndets estetik trots att den tycks uttrycka så mycket hopplöshet?

II.

I Andrzej Tichýs fjärde roman *Kairos* (2013) betraktar ett kollektivt subjekt en lång rad upplopp, protester och revolutionära ögonblick hämtade ur 1900-talets politiska historia: ”Vi såg enorma trappor, folkmassor. Vi såg en begravning. Vi såg olika bilder på knutna nävar. Uppretade människor. Agitatorer. Kravallscener. Avrättningar. Vi såg folk som bar gasmasker. Vi såg en kvinna bli dragen i håret.”² Protesterna framträder i blyxtbelysning, kortfattade, ofullkomliga och oftast helt utan kontext. I en passage ser vi: et hur studenten Jan Palach tänder eld på sig själv i Prag, ser hur historiens tid öppnar sig, vidgas, för att sedan återigen slutas. I ett annat avsnitt riktas ljuset mot den sociala rörelsen Occupy Wall Street. I *Kairos* står det: ”Karl Marx var på omslaget till Newsweek med rubriken HADE HAN RÄTT?”³ Snart passerar även det ögonblicket för att avlösas av ett nytt, och sedan ännu ett. Aten, London, Buenos Aires, Santiago, Kairo; romanen gestaltar en värld bebodd av glimrande krisögonblick. Världens väv kan när som helst öppnas – och när som helst slutas igen. Ett sådant ögonblick heter i den klassiska grekiskan *kairos* och skiljer sig temporalt från det mer använda sekventiell tid, det som vi i vardagligt tal kallar klocktid eller *kronos*. I Tichýs roman beskrivs *kairos* som ”en tid emellan, ett obestämt ögonblick, då någonting speciellt äger rum. En kritisk vändpunkt, tillfälle och tilldragelse, krisögonblick”.⁴ *Kairos* uttrycker i Tichýs roman det kritiska ögonblick då protesten bär på en möjlighet att övergå till förändring.

Romanen *Kairos* består inte enbart av krisögonblick, och den kan heller inte entydigt genrebestämmas som roman. En mer rättvisande beskrivning tar sin utgångspunkt i att texten struktureras av sex sinsemellan olikartade lyriska sviter som för en löst hållen dialog med varandra. Den lyriska sviten ”Strandlinjer” inleder och avslutar verket. Sviten kännetecknas av högstämt poetiska bilder som lösgör sig ur ett vandrande begravningståg, en Jeremiad, vars bildspråk och stämningsläge hämtas från såväl Walter Benjamins

”Historiefilosofiska teser” som Paul Celans efterkrigsposesi. Ur begravningståget hörs ett jag tala, men om det är en och samma röst görs aldrig tydligt. Det är, som Tichý skriver, ”omöjligt att hålla reda på vem som säger vad till vem”.⁵ En namngiven samtalspartner i begravningståget heter ”Irmtraud”, sannolikt en variant av den östtyska författaren Irmtraud Morgner. Jaget talar från en punkt bortom eller efter den värld som vi kallar vår: ”Jag skriver till er från en annan värld.”⁶ En värld som erfarenhetsmässigt ligger bortom det som är möjligt att föreställa sig, bortom temporala och spatiala minnesbilder. Jeremiaden vandrar genom vad som bäst kan beskrivas som en postapokalyptisk värld eller en icke-plats.

Mellan den inledande och avslutande sviten rör sig ytterligare fem sviter. ”Bländande, dunkla spår” – den svit som tillsammans med ”Förna, lågor”, ”Varsel” och ”Fantomer” mest direkt berör frågan om motståndets temporalitet – är som tidigare nämnts en förteckning över upplopp, protester och betydelsefulla politiska händelser gestaltade som vittnesmål i vi-form. I ”Förna, lågor” följer vi en uppbruten parafra av Bertold Brechts *Heliga Johanna från slakthusen* från 1929. Den fjärde sviten ”Fantomer” tar ett fiktivt möte mellan Peter Weiss och Karin Boye som utgångspunkt. Även denna passage bryter upp och omstrukturerar en befintlig text, nu Peter Weiss avsnitt om Karin Boye i *Motståndets estetik*. I den femte sviten, ”E”, följer Tichý den tyska författaren Bernhard Vesper och den sjätte sviten, ”Varsel” berättar i lyriskt uppbruten form om tunisiern Mohammed Bouazizi som i december 2010 satte eld på sig själv och därigenom bidrog till att sätta igång de protester i Nordafrika och på Arabiska halvön som kom att kallas för den arabiska våren.

III.

I essän ”Måsarna, monstren och 1968: till protestens poetik” skriver Stefan Jonsson att den kollektiva protesten ofta förstås som en invändning. Han fortsätter: ”Men *protestari*, som ordets latinska rot lyder, rymmer också en annan mening. Det ställer samman prefixet *pro-* med verbet *testari*, som betyder ’vittna’.”⁷ Det betraktande vi:et i Tichýs roman är ett sådant kollektivt vittnande subjekt som berättar om de inställda upprorens tid. Samtidigt är frågan om vilka detta ”vi” representerar i den litterära texten lika öppet för tolkning som frågan om huruvida vi:et är en aktiv

deltagare i protesterna som del av massan eller enbart en passiv betraktare på avstånd. Med Jonsson kan man säga att vi:et är en kollektiv kropp med massan som förlaga.

I sin essä beskriver Jonsson att massprotesten för en författare som Elias Canetti utgör motsatsen till en enkel representation: massprotesten är minnet av en händelse som satt sig i hans kropp, en erfarenhet som inte kan uttydas genom historisk analys utan enbart via en fenomenologisk undersökning av kroppens minnen och erfarenheter. Protesten bryter sig ur kronologin och "inrättar sig permanent som ett existentiellt kraftcentrum i livets närhet".⁸ Den kollektiva protesten, massans protest, har, skriver Jonsson, "ett slags temporalitet som kan beskrivas som permanentad nutid, ett förgånget presens som när som helst kan hämtas in i nuet".⁹ Protesten tycks också hos Canetti sakna rumslig begränsning. Jonsson skriver: "Å ena sidan maximal utsträckning, å andra sidan total fokusering mot en och samma punkt".¹⁰

I *Kairos* bidrar uppräknningen av massornas protester till en liknande gestaltning av massprotestens spatiala och temporala erfarenhet. Protesten bryter med den sekventiella tiden som förklaringsmodell och struktur och sätter istället ett "existentiellt kraftcentrum i livets närhet" i fokus. Detta kraftcentrum är i romanen ekvivalent med kairos, krisögonblicket. Krisögonblicken är globala, från Vietnam till Wall Street, från Prag till Santiago och gestaltar därmed en "maximal utsträckning" i tid och rum, samtidigt som varje ögonblick träder fram med outplånlig skärpa. Kairos kan därför, som utgångspunkt för en historieskrivning betraktad, beskrivas som just en "permanent nutid". I *Kairos* samlas protesthandlingarna i sviten "Bländande, dunkla spår" men utan att ordnas sekventiellt i en kronologi.

Jonsson konstaterar att den som vill säga något om eller förstå den politiska protesten måste ta dess monstrositet på allvar:

Protesten låter sig inte framställas eller representeras eftersom dess själva poäng är att riva just de system som avgör hur samhället framställs, ramas in, representeras, styrs och dirigeras. [...] För att förstå protesten måste man snarare förstå vad den gör och hur den presenterar sig – och för att förstå detta bör man vrida på huvudet och inse att den utspelar sig längs en annan axel än den som reglerar historisk eller sociologisk metod.¹¹

I *Kairos* kan man betrakta den estetiska representationen av det historiska motståndet som en sammansättning enskilda ögonblick. Sviten i sin helhet är inte organiserad med kronologin som utgångspunkt utan snarare som ett montage – vilket visserligen också är en metod för att skapa sammanhang och enighet, men utifrån idén om att en bild som följs av en annan ger ett meningsöverskott. I montage aktualiseras återigen ett berättandets temporala aspekt, en sekventiell tidsuppfattning, kronos. Men i Tichýs roman ackumuleras samtidigt krisögonblicken, och blir representanter för ett kairos-inriktat vetande då ögonblicken sammanställs i romanen utan att planas ut. Varje ögonblick existerar därmed i egen rätt.

Vid en jämförelse av litteraturens förmåga att gestalta och etablera antifascistiskt motstånd i romanerna *Motståndets estetik* och *Kairos* framstår Weiss kompakta dialektiska form och vilja till syntetisering som ogenomförbar i Tichýs text. Weiss roman gestaltar den antifascistiska vänsterns internationalistiska strömningar och exiltillstånd under 1930- och 40-talet – i *Kairos* är motståndet som vi sett uppluckrat och utspritt över tid och rum. Tichý undviker i hög grad sammanfattningar och bestämmande analyser, tvärtom förbinds protesthandlingarna i *Kairos* med villkoret att de ska kunna återskapas i nuet. *Kairos* undergräver däremot inte de politiska och estetiska villkor som ligger till grund för *Motståndets estetik*, men uttrycker ett tvivel på att författaren Weiss, han som skrev om motståndets estetik i kronos-stil med de stora berättelserna ständigt för handen, kan existera i dag. Så vad återstår för en författare som intresserar sig för historien, för tiden, för förändringen? Eller som det står i *Kairos*: ”Vad betyder detta för den som är van att betrakta historien som en serie händelser som följer på varandra, vilka historiker och författare på sina kammare försöker foga samman?”¹² I ett centralt avsnitt i sviten ”Förna, lågor” drömmer Johanna från Slakthusen om Peter Weiss. I drömmen tematiseras både historiesyn och estetik:

Nittonhundratalet. Bara de som minns den världen kan finna något av värde hos Weiss. [...] [S]jälv vågar jag ännu inte tro på någonting, kanske är det förklaringen till att jag måste släppa allt och bara arbeta med detta. Kopiera, permutera, multiplicera – som en övning

i produktivt användande av det förflutna och historien, ett användande som inte stannar vid representation eller åminnelse, utan även blir en återtillägnelse, en framtid. En åkallan? Att upprepa, kopiera, variera. Komplitera, permutera, multiplicera. Då spricker det monolitiska, då grumlas det klara. Då förvandlas historien, synbarligen lika oföränderlig som själva verkligheten, till något ofärdigt: det som nyss verkade vara fullbordat och klart öppnas därmed upp för en ny begynnelse, en fortsättning.¹³

I avsnittet ställs 1900-talets tro på en enad vänster som motvikt till fascistiskt förtryck mot en samtida form av värderativism. Den litterära figuren Peter Weiss personifierar det antifascistiska röda 1900-talet och representerar samtidigt ett stillastående hos den historia som betraktas som ”fullbordad och klar”. Den litterära metoden i *Kairos* är att komplitera, kopiera, permutera och multiplicera i syfte att bryta upp det ”monolitiska”. Detta behov av att ”grumla” skrivs fram som nödvändigt för att få till stånd en förändring av en historia som tycks ha stelnat i sina former. *Kairos* tecknar en annan typ av historiesyn där dåtiden alltid är närvarande i nuet, en rörelse som ger hopp om framtiden, men som också gör gamla brott möjliga. Tichý kallar detta för ”åkallan”, ett centralt begrepp i stycket ovan och tillika romanens sista ord. Det som hände i Auschwitz kan upprepas, Tichý skriver att, ”möjligheten till detta alltid finns, att det existerar idag, att det lever vidare”.¹⁴ Fascismen kan därmed inte betraktas som en avslutad företeelse.

IV.

I ett avsnitt i *Kairos* sitter Peter Weiss i en tv-studio och berättar om sin roman *Motståndets estetik*. Han talar om motstånd och förtryck och säger: ”Sista avsnittet av min senaste bok, min stora bok, det långa konjunktivavsnittet, visar att utopin, hoppet, är ett viktigt motiv för oss som tänker politiskt.”¹⁵ Kulturteoretikern Mark Fischer skriver i sin bok *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (2008) att det är enklare för oss att föreställa oss världens undergång än kapitalismens slut.¹⁶ Det som ligger bakom de slagkraftiga orden är en upplevelse av stagnation och oförmåga att instifta verklig förändring. Elise Karlsson beskrev samma uppgivna tillstånd i sin recension av *Kairos* i *Svenska Dagbladet*:

”För bortom utopierna kvarstår bara undergången som utväg ur det havererade samhället. Utan motbild till kapitalismen finns bara motstånd utan mål.”¹⁷

Den upplevda meningslösheten till trots protesterar människor världen över mot den våg av nationalism, konservatism, högerextremism och fascism som under det senaste decenniet har fått ökat inflytande såväl i Sverige som runt om i världen. Ofta har dessa rörelers ideologier jämförts med den historiska fascismen, det vill säga tidsperioden mellan 1922–1945.¹⁸ Men till skillnad från den transnationella och internationalistiska exilkulturen och diasporan som uppstod parallellt med den historiska fascismen – sammanbunden av gemensamma slogans (*¡No pasarán!*), gester (den höjda, knutna näven) och en motståndets estetik – pekar vår tids filosofer, kritiker och författare på avsaknaden av ett samlande mål. Vi kan inte ens föreställa oss ett sådant, om man får tro Fisher.¹⁹

Hoppet anses ofta vara ett avgörande element för en framåtriktad utopisk rörelse. I Weiss roman är det konjunktivet som får uttrycka denna utopi, det grammatiska modus som förmår uttrycka det hypotetiska, det möjliga eller det begärda. Intressant nog organiserar konjunktivet även Tichýs möjligheter att i *Kairos* återbruka Johanna från Slakthusens avvisande gest:

Om Johannas drama fortfarande kan äga rum utspelar det sig nu: Jag bäddar sängen, städar efter mig, stänger av teven, släcker lamporna och går ut på gatan, klädd i mitt blod. Upproret börjar som ett demonstrationståg tvärs igenom staden, mot trafikströmmen mitt under arbetstid, körbanan intas av fotgängare, här och där välts bilar omkull. Det är en gammal mardröm [---]. Min plats, om detta trots allt kom att utspelas, skulle vara på båda sidor om frontlinjen, ovan stridsvimlet: Jag står i folkmassans lukt av svett och kastar sten på poliser, soldater, stridsvagnar. Jag stirrar ut genom en balkongdörr av pansarglas på den framvältrande folkmassan och andas in min egen kallsvett. Spyfärdig skakar jag knytnäven mot mig själv bakom pansarglas. [...] Jag hänger min egna uniformsklädda kropp med huvudet neråt.²⁰

Avsnittets inledning begränsar samtidens förhållande till den historiska antifascismen med sitt hypotetiska villkor: ”Om Johannas drama fortfarande kan äga rum”; ”Min plats, om detta trots

allt kom att utspelas, skulle vara på båda sidor om frontlinjen”. Förbehållet följs av en rad aktiva handlingar, jaget – en samtida Johanna – möter upploppet på gatan och sugns in i dess kairos. Att det är både en historisk situation och en ny erfarenhet betonas av orden ”Det är en gammal mardröm”. I takt med att upploppet trappas upp finner sig Johanna mitt i den upprörda folkmassan, mitt i krisögonblicket, precis som läsaren gör i sviterna ”bländande, dunkla spår”.

Raderna som sedan följer kastar om rollerna: ”Spyfärdig skakar jag knytnäven mot mig själv bakom pansarglasets. [...] Jag hänger min egna uniformsklädda kropp med huvudet nedåt.” När Johanna i en synkroniserad rörelse möter sig själv som både uniformerad polis/soldat och del av den protesterande massan möter hon också ett av det litterära motståndets grundvillkor: när fascismen gestaltas eller representeras litterärt gestaltas eller representeras med nödvändighet också ett motstånd. På samma sätt ger en motståndsberättelse också alltid en bild av det förtryck den bekämpar.

Johannas motsägelsefulla handling framhåller möjligheten att även fascismens temporala form är ett slags kairos. När jag som vuxen, efter attackerna mot antifascister i Källtorp och Malmö, upplevde att tiden inte hade rört sig framåt begränsade jag möjligen min förståelse av fascismen – och motståndet mot den – till ett kronos-tänkande. Det var kanske, med Tichýs förståelse av kairos, inte fascismens återinträde jag erfor, utan dess cykliska återuppståndelse i en rad ständigt återkommande krisögonblick.

Noter

- 1 Peter Weiss, *Motståndets estetik*, Bd 1–3 (Stockholm: Arbetarkultur, 1976, 1979 och 1981).
- 2 Andrzej Tichý, *Kairos* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2013), 53.
- 3 Tichý, *Kairos*, 298.
- 4 Tichý, *Kairos*, 164.
- 5 Tichý, *Kairos*, 13.
- 6 Tichý, *Kairos*, 7.
- 7 Stefan Jonsson, ”Måsarna, monstren och 1968: till protestens poetik”, *Ord&Bild* (2018: 2–3), 20.
- 8 Jonsson, ”Måsarna, monstren”, 21.
- 9 Jonsson, ”Måsarna, monstren”, 21.
- 10 Jonsson, ”Måsarna, monstren”, 21.

- 11 Jonsson, "Måsarerna, monstren", 23.
- 12 Tichý, *Kairos*, 164.
- 13 Tichý, *Kairos*, 348f.
- 14 Tichý, *Kairos*, 156.
- 15 Tichý, *Kairos*, 125.
- 16 Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (Winchester: Zero Books, 2009), 1.
- 17 Elise Karlsson, "Kairos hasar sig fram genom ett ödelagt landskap", *Svenska Dagbladet*, 27 juli, 2013.
- 18 Enzo Traverso, *The New Faces of Fascism: Populism and the Far Right* (London: Verso, 2019).
- 19 Se till exempel Fishers kapitel "Capital and the Real" och "Reflexive impotence, immobilization and liberal communism", *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, 16–30.
- 20 Tichý, *Kairos*, 144.