

A decorative border with a repeating floral and scrollwork pattern surrounds the central text.

*med kärlek*

EN FESTSKRIFT  
TILL  
CLAUDIA LINDÉN

EVA JONSSON, ANN-SOFIE LÖNNGREN  
MATTIAS PIRHOLT & OSCAR VON SETH (RED.)

Södertörns högskola



(CC BY 3.0)

Publicerade under Creative Commons Attribution  
3.0 Unported-licens

© Författarna

Södertörns högskola  
Biblioteket  
SE-141 89 Huddinge  
[www.sh.se/publications](http://www.sh.se/publications)

Omslag: Jonathan Robson  
Grafikform: Per Lindblom & Jonathan Robson  
Foto av Claudia Lindén: Bengt Lundgren  
Tryckt hos E-Print, Stockholm 2023

ISBN 978-91-89504-31-8

## Varför är du Romeo?

*Cecilia Sjöholm*

### Modern kärlek

”Romeo, Romeo, wherefore art thou Romeo?”<sup>1</sup>

Julia säger detta i den så kallade balkongscenen i Shakespeares drama, en nyckelscen där Julia uttalar sin förtvivlan medan Romeo står nedanför och lyssnar, utan att ge sig tillkänna. Hon uttalar en förbittrad sorg över att hon och Romeo kommer från två rivaliserande familjer. Varför måste just DU vara Romeo, från den där andra familjen, varför kan inte du vara någon annan? Och hon fortsätter: ”Deny thy father and refuse thy name”. Det vill säga – lämna familjefejden, vår kärlek är viktigare. Eller så kommer jag att göra det säger hon, jag kommer att ge upp mitt familjenamn för att kunna vara med min älskade. Och längre in i dramat säger hon: “What’s in a name?”

Om Jacques Lacan hade befunnit sig på den här balkongscenen och, i stället för Romeo, varit den som i hemlighet iakttagit Julia, skulle han ha svarat på den sista frågan: “Everything, Juliet, everything is in a name.” Namnet betyder helt enkelt allt – faderns namn. Faderns namn, Julia, är mer än ett familjenamn, där den ena familjens namn som råkar bäras av dig, medan den andra familjens namn råkar bäras av Romeo. Faderns namn är det mest grundläggande elementet i det jag kallar för den symboliska ordningen, skulle Lacan ha sagt, den ordning i vilken du, Julia, introducerades genom ditt namn.

Allt finns i ett namn, Julia, hela din desperata längtan efter Romeo återfinns just precis i ett namn. För faderns namn är den ordning som kommer att bestämma din kärlek, hur den ser ut, med sina illusioner, lögner, sina svek, sin galenskap, sina tragedier.

<sup>1</sup> William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, prepared by Jill Levenson and Barry Gaines (Oxford: Oxford University Press, 2000), Act 2, scene 2.

Jacques Lacan har beskrivit namngivandets helt grundläggande betydelse för kärleken, och relationen till något som vi kanske skulle kunna kalla normgivande, bestämmande, faderslagen, i varje fall symboliskt bestämmande. Han beskriver hur detta namngivande av fadern kan bestämma hur begäret formas i sin analys av James Joyces *Ulysses*. Det var en roman som brändes i USA på tjugotalet, för att den ansågs obscen och pervers – en sida av kärleken som inte tolererades. I Joyces roman beskrivs kroppar, kroppsdelar, intima scener utan den hänvändelse till romantik som vi förknippar med kärleken. Nora är inte en kvinna. Hon är kropp, ljud, kött. Också för Lacan kommer Joyce för nära. Det är för mycket sinnen, för lite begär.

För Lacan avslöjar Joyces besatthet av just namngivandet att han ligger nära psykosen. Vid denna gräns är ett kontinuerligt utforskande av njutning möjlig, en njutning som inte är kroppslig utan språklig. *Ulysses*, skriver Lacan, vittnar om det sätt på vilket Joyce är beroende av en faderssymbol som han samtidigt förnekar. Faderns namn flyttas runt, förskjuts och döljs bakom andra namn på olika sätt i Joyces text: Jacob, Abraham, Daedalus... I denna cirkulation av förskjutningar finner vi Joyces symptom: ett njutande av skrivakten själv som både bejakar och förnekar vikten av den så kallat faderliga signifianten.<sup>2</sup>

Den faderliga signifianten markerar det som Lacan kallar den Andres begär – dess *Herrschaft, Bewältigung*. Dess dominans och dess tvång – jag ska inte tro att jag är fri att älska. Min kärlek är en komplex röra av begär som styrs av njugga samhälleliga normer och en alldeles oåtkomlig symbolisk makt vars innebörd vi aldrig riktigt kan greppa, Faderns makt. Är närmast helig i sin oåtkomlighet, Fadern kan kanske namngivas. Men vad Fadern vill, vad han begär, kan inte representeras.

I sitt seminarium X, *Angoisse, Ângest* visar Lacan att den Andre är en ”o-medvetenhet som är formad som sådan”.<sup>3</sup> Det betyder att den Andre inte kan ge mig svaret på vad det är jag faktiskt begär. Den Andre ”involverar mitt begär i den mån han

<sup>2</sup> Jacques Lacan, *The Sinthome*, övers. A.R. Price (London: Polity, 2016a), s. 30f.

<sup>3</sup> Jacques Lacan, *Anxiety*, övers. A.R. Price (Cambridge: Polity Press, 2016b), s. 23.

saknar något som han själv inte vet vad det är”.<sup>4</sup> Så mitt begär utgår från det sätt på vilket den Andre tvingar mig att söka – utan att någonsin själv ge mig ett svar. I *Ångest* och det korta seminariet *Om Faderns namn* gör Lacan det tydligt att den Andre är en signifiant som, framför allt, kommenderar: den framstår som ”den suveräne gode Guden, en delirisk idé som uppstått hos Platon” eller som ”den judiska guden”, en Gud som kräver subjektets *jouissance*. Detta är ångestens kärna: ”Inför denna order ’Jouis’, ’Njut’, kan jag bara svara en sak som är: ’Jouis (Jag hör)’. Såklart, men givetvis njuter jag inte så enkelt för det.”<sup>5</sup>

I ena eller den andra formen, under ena eller andra namnet, är den Andre, denna märkliga Fadersfigur som också är inbegreppet av något högre, Guden, ett tyst kommando utifrån vilket vi inrättar oss. Men dess lag, dess kommando, är något vi aldrig helt kan uppfylla

Därför har psykoanalysen valt den andra vägen. Faderslagen är inte något som kräver något av oss. Den är raka motsatsen. Den är ett förbud, en kastration, den gräns vid vilket vårt begär tar fäste som vi aldrig kan överskrida, om vi inte vill hamna i ett fullständigt delirium.<sup>6</sup>

Vi kan föra över detta på relationen mellan Romeo och Julia. Allt finns i ett fadersnamn, skulle Lacan säga: det är här din kärlek tar plats. Det är här du också finner gränsen för din kärlek, den omöjlighet som gör att din saga med Romeo blir så vacker, så tragisk, en tragik som på något sätt också är så oundvikligt. För ni lever vid en farlig gräns, en gräns som ni borde frukta.

Lacan har egentligen inte gjort någon läsning av *Romeo och Julia*. Däremot har han gjort en läsning av *Hamlet*. *Hamlet* handlar inte bara om melankoli och depression, den handlar om kärlek, och kanske oförmågan att älska. På många sätt kan man till och med hävda att om Oidipus lär Freud något om begäret är det *Hamlet* som lär Lacan något om kärlek. Eller snarare: *Hamlet* lär Lacan något om hur svårt det är att älska, han lär honom vad

<sup>4</sup> Lacan 2016b, s. 23.

<sup>5</sup> Lacan 2016b, s. 80.

<sup>6</sup> Lacan 2016a, s. 18.

den farliga gräns handlar om som Romeo och Julia överträder. Som ni minns älskas Hamlet av Ofelia som dränker sig som ett resultat av en förvirrande galenskap. Var kommer den galenskapen från? Av att fadern dödas av Hamlet? Eller triggas den av Hamlets egen galenskap, som vi inte ens vet om den är äkta?

Kanske triggas den av att Hamlet inte kan besvara Ofelias kärlek. I Hamlets psyke är hon en fantasi, idealiserad, och fetischiserad. Liksom Romeo och Julia är för varandra. Men Hamlet genomskådar den farliga passion som driver dem i döden.

I pjäsens början beskriver Ofelia för sin far de många kärlekstecken som Hamlet visar henne. Men plötsligt förändras något. Hon berättar för sin far Polonius om sitt möte med Hamlet:

OFELIA Jo, far, jag satt i kammaren och sydde när Hamlet plötsligt kom störtande med jackan uppknäppt, utan hatt, och strumpor nerskvätta, leriga och hängande kring anklarna, ja, blek som lärft, helt skakig, och med ett uttryck i sitt ansikte som om han just släppts ut ur helvetet att skildra fasorna. Så stod han där. POLONIUS Helt galen av sin kärlek? OFELIA Vet jag inte, men jag är rädd för det. POLONIUS Vad sa han sen? OFELIA Han grep min handled och han höll den hårt. Tog sen ett steg tillbaks, på armlängds håll, och höll den andra handen över pannan, han stirrar bara på mitt ansikte som för att teckna av det. Står där länge. Och sen skakar han min arm, så här, och nickar bara upp och ner tre gånger, drar sen en suck så tung och jämmerlig som om den kunde spränga hela kroppen och göra slut på honom. Efter det så får jag gå. Med huvet bakåtvänt så hittar han sen dörren utan ögon, han lämnar rummet utan deras hjälp, de lyser bara på mig när han går. POLONIUS Följ med mig nu. Jag går och söker kungen. Det här är verkligen extatisk kärlek, vars vilda egenart förgör sig själv och leder till förtvivlade beslut. Så är det ju med jordisk lidelse som plågar vår natur./...<sup>7</sup>

<sup>7</sup> William Shakespeare, *Hamlet*, ur William Shakespeare, *Det blodiga parlamentet. Fyra tragedier*, övers. Ulf Peter Hallberg (Stockholm: Norstedts, 2016), akt 2, scen 1.

Det är ett vacklande som Hamlet visar upp, inte en oförmåga att närma sig kärleken. Men i stället för att idealisera och fantisera, är Hamlet ett modernt subjekt. Ett subjekt som på många sätt verkar vara fast i sin oförmåga att älska. Men problemet handlar inte om det. Problemet handlar om att han inser att han Hamlet hållit upp Ofelia som ett idealt objekt, ett fantasiobjekt – och han genomskådar illusionen!

Det är därför han smeker Ofelia och skakar på huvudet...

Efter den scen som finns beskriven ovan antar kärleken till Ofelia en grym form, där Hamlet börjar påminna Ofelia om att hon egentligen är en fantasi, i honom själv – han undviker henne, ghostar henne. En gång i tiden älskade jag dig säger han... men förklarar ingenting. Hans omgivning skyller på melankoli. Men i själva verket handlar det om att han genomskådat sin egen fantasi. Han står där med en oerhörd tomhet. Men samtidigt kastas kärlekens scen om. Det är inte längre Hamlet som älskat, det är Ofelia.

En fetisch är något onåbart som vi hänger fast vid, vars onåbarhet vi också underkastar oss. I Hamlets kärlek, som är ett slags förlängning av den höviska kulturen, fyller Ofelia funktionen av att vara en fetisch. Och när Hamlet blir oförmögen att möta henne, när han i stället ser att han är fast i sig själv, oförmögen att älska, vänder han på många sätt på villkoren för hur den höviska kärleken ska uppfattas. Det är i slutändan inte Hamlet som dyrkar Ofelia, det är Ofelia som dyrkar Hamlet, det är inte Ofelia som är upphöjd och onåbar, det är Hamlet som är den höviska kärlekens verkliga gåta – onåbar för andra och för sig själv. Han är fast i sina fantasier, i en idealisering vars ursprung han inte begriper.

Kanske är de moderna paralyserade i och genom det sätt på vilket subjektiviteten har konstruerats. Det oidipala dramat om begärets födelse hos Freud förvandlas till ett hamletianskt drama om begärets ändpunkt, om begärets eklips då det omedvetna begäret förvandlas till en paralyserande och skyldig form av kunskap.

Varför, frågar Lacan, är de moderna mer neurotiska än de antika? Svaret har med kunskap att göra.<sup>8</sup> De moderna reflekterar över kärleken som om den var en illusion, en patologi, något som har med idealisering att göra. Hamlet vet allt det som Oidipus inte visste. Därför blir han också paralyserad och oförmögen att älska.

## Sann kärlek

Kan det alls finnas sann kärlek? Ja, men vi måste kanske förstå och bemöta dess ofullständighet, att den inte alltid följer idealen.

En dokumentärfilm som kom ut för några år sedan, och som blev väldigt omdebatterad ställer på sätt och vis Lacans idéer om modern kärlek i ett förklarande ljus. Den gjordes av en svensk filmskapare, Nahid Persson, och hennes historia med Anders. Anders är, som hon själv, medelålders, ensam, kärlekstörstande, full av liv och intressen. Han är en gammal elitspelare i tennis och nu en respekterad tränare, snygg med långt hår – nära vän till Björn Borg och ganska lik honom till utseendet. Han är älskanschvård, full av uppmärksamhet, tålmod, och har givetvis också en hälsosam sexualitet. Som Nahid, berättare i sin egen film, beskriver det: han är för bra för att vara sann.

Nahid tycker att livet med Anders är perfekt. Tills hon en dag drabbas av en misstanke. Någonting träder fram då hon ser på Anders facebooksida. Flera kvinnor skriver älskande kommentarer, med hjärtan som emoji. Nahid börjar misstänka att allt inte står rätt till. Hon undersöker hans konto och tar kontakt med andra kvinnor genom det.

Det hade kunnat vara en film om en medelålderskris. Men vad Nahid börjar förstå är att Anders dejtar inte ytterligare en kvinna, eller två eller tre. Han träffar 23 andra kvinnor, samtidigt med henne. Och det är filmens början – den heter *Anders, jag och hans 23 andra kvinnor* – och på många sätt handlar den om att sann kärlek inte ser ut som vi tror.

Älskar du mig? Frågar Nahid. Anders säger såklart ja jag älskar dig, jag vill verkligen vara med dig. Jag kan bara med dig om du

<sup>8</sup> Jacques Lacan, *Le Désir et son Interpretation* (Paris: La Martinière, 2013), s. 376.



säger mig sanningen säger Nahid. Jag säger dig sanningen säger Anders.

Nahid får Anders att börja i parterapi med henne. I filmen framstår det som en rättegång – han är tvungen att säga sanningen. Då hon frågar Anders någonting säger Anders alltid ja. Ja, jag älskar dig. Ja, jag vill leva med dig. Ja, jag kommer att ge upp alla mina andra kvinnor. Han säger såklart sanningen. Det är bara det att han säger samma sanning – kanske – till de 23 andra kvinnorna också.

För Nahid, och de andra kvinnorna, är Anders en patologisk lögnare, en psykopat. Men för oss som ser filmen, syns något helt annat. Detta är en man som helt och hållet underkastat sig den Andres begär, den Andre som i det här sammanhanget är den sammanlagda längtan hos alla de 23 kvinnorna. Då Anders säger sanningen är det ett försök att tillfredsställa den Andre som vill någonting av honom.

In *Les Noms du Père (Om faderns namn)* visar Lacan att det kan vara ett uttryck för ångest. I ångesten framstår frihet inte som en attraktiv möjlighet. Ångest är rädslan för en brist på begär – och det begäret väcks och vidmakthålls i en underkastelse under den Andre som talar om för mig vad jag vill ha. Det ångestladdade subjektet behöver föreställa sig hur det kan tillfredsställa den Andre, för att undvika tomrummet. I ångestens tillstånd är det bara underkastelsen under den Andre som löser ångestens knutar – underkastelsen under fantasin om vad den Andre vill – det är inte jag som begär, jag ger den Andre vad han vill. Fram träder ett subjekt som alltid säger ja. Ett subjekt som alltid vill tillfredsställa. Det är ett subjekt som mest av allt är rädd för att den Andres begär – det han begär av mig – ska svikta. Så jag säger ja.

Och här är sexmissbrukarens problem. Hen säger ja. Inte för att svika. Inte för att luras. För att hen måste. Sexmissbrukarens tvång är just det – ett tvång att älska, igen och igen, För omvärlden framstår Anders såklart som en lögnare. Men för Anders själv följer han bara kvinnornas vilja – en uppmaning att älska som ytterst sett härrör från en makt långt starkare än honom själv.

Då han säger att han älskar talar Anders sanning. Han vågar inte annat, i denna tvingande rättegång som kärleken är – för honom.

Vad finns i ett namn, frågade Julia? Allt, hade Lacan svarat henne: det är i faderns namn vi finner nyckeln till de symptom som märker de modernas krumma förhållande till kärlek, deras fetischiseringar, deras idealiseringar, deras systematiseringar. Också då det gäller Romeo och Julia, som i sin renhet och sin oskuld ändå väljer att balansera vid avgrunden, är de drivna att välja varandra. Enligt faderslagens logik väljer de varandra inte i trots mot familjefejden, utan tack vare den, omedvetna om att deras kärlekshistoria inletts långt innan de föddes.

Shakespeares kärlekspar är moderna, det vill säga neurotiska inför faderslagen, Men vad återstår idag, finns det några symptom kvar att utforska? Den mångfald av kärleksformer som står framför oss, samtida människor, vittnar om att kärlekens illusioner för länge sedan är genomskådade. Vad återstår? Hur kan vi idealisera, fetischisera, skapa nya akter av kärleksgalenskap?

Kanske behöver vi inte göra det. Kanske är det dags att vi, som Anders, inte längre frågar efter vilka symptom som driver vår kärlek, Kanske är det istället dags att vi, liksom Anders, helt enkelt bara säger ja.

## Källor och litteratur

- Lacan, Jacques, *Le Désir et son Interpretation* (Paris: La Martinière, 2013).  
 Lacan, Jacques, *The Sinthome*, övers. A.R. Price (London: Polity, 2016a).  
 Lacan, Jacques, *Anxiety*, övers. A.R. Price (Cambridge: Polity Press, 2016b).  
 Shakespeare, William, *Romeo and Juliet*, prepared by Jill Levenson and Barry Gaines (Oxford: Oxford University Press, 2000).  
 Shakespeare, William, *Det blodiga parlamentet. Fyra tragedier*, övers. Ulf Peter Hallberg (Stockholm: Norstedts, 2016).