

Reflektionens gestalt

Reflektionens gestalt

Red. KRISTINA FJELKESTAM

Tack till Östersjöstiftelsen som möjliggjort denna publikation.

SÖDERTÖRN STUDIES IN PRACTICAL KNOWLEDGE 3

ISBN: 978-91-86069-11-7

© Södertörns högskola

Distribution: Södertörns högskolebibliotek

141 89 Huddinge

publications@sh.se

www.sh.se/centrum

www.sh.se/publikationer

Grafisk form: Lars Paulsrud

Tryckning: E-Print, Stockholm, 2009

Innehållsförteckning

Reflektionens gestalt	
En inledning	
KRISTINA FJELKESTAM	7
I begynnelsen var fantasin	
Om den reflekterande människan	
JONNA HJERTSTRÖM LAPPALAINEN	18
Minneskulturens former	
Inverterad monumetalhistoria	
VICTORIA FARELD	36
»Jag skriver om mig själv tills jag försvinner»	
Till kritiken av bekännelsen	
ULF OLSSON	51

Krypthistoria och det nazifantastiska som medierat minne EVA KINGSEPP	66
Resa genom tid och rum Minnande, makt och mångsinnlighet i det nya Shanghai AMANDA LAGERKVIST	91
Mellanrum Om dansarens kreativa reflexivitet ANNIKA NOTÉR HOOSHIDAR	111
Noter	133
Litteraturförteckning	149
Författarpresentationer	161

Reflektionens gestalt

En inledning

KRISTINA FJELKESTAM

»Rose is a rose is a rose is a rose»

Gertrude Stein¹

I reflektionen (jfr. lat. *reflectere*, återkasta) bemöter vi aktivt våra egna tankar genom kritisk prövning, vilket är centralt i kunskapsprocesser. Reflektionen fungerar därför både som ett *praktiskt* redskap inom till exempel pedagogiken, men utgör även en *teoretisk* utgångspunkt för bland annat filosofin.

Den kritiska granskningen handlar också om det slags självreflexivitet, den tankens metanivå, som fungerar medvetandegörande och rentav emancipatoriskt. Den aspekten har bland annat antropologer, sociologer och feministiska tänkare valt att lyfta fram. Utan den mänskliga förmågan till självreflektion är social förändring omöjlig, hävdar till exempel Margaret S. Archer som studerat reflektionen i termer av social process.² Vi människor skapas och skapar oss själva i reflektionen, som utgörs av ett slags ständigt pågående inre dialog där tidigare erfarenheter relateras till nuet – men även till en möjlig framtid. I det sistnämnda rymms den emancipatoriska potential som medieras just genom den reflexiva akten.

Reflektionens gestalt som kritisk och potentiellt emancipatorisk handling, det vill säga som *återkastande* och inte bara *återspeglande*, är synonym även med det konstnärliga uttrycket. Konsten förmedlar upplevelser i nuet där det invanda plötsligt ter sig främmande och det främmande blir igenkännligt, ett slags *företeelsernas tillblivelse*.⁵ Gertrude Stein gestaltar detta omvälvande nu i sin kända diktstrof ovan. Den inleds konkret i det kroppsligt situerade namnet, Rose, för att i nästa steg referera till den konventionella metaforens »rose». Denna invanda kliché har vi lärt oss känna igen som något som anspelar på skönhet, i synnerhet kvinnlig sådan. Men i de påföljande stegen problematiseras den etablerade liknelsen genom en återkastande rörelse, vilken fungerar förfrämmande på den språkliga konventionen. Steins strof blir därmed en elegant iscensättning av reflektionens tre akter.

PEDAGOGISK REFLEKTION

Reflektionsprocessens trestegsraket kan i pedagogiskt hänseende beskrivas i termer av den konkreta berättelsens *exempel*, som innefattar formulering av problemställning och som leder fram till det andra stegets *generalisering*, där exemplet systematiseras och abstraheras, för att sedermera utmytna i det tredje stegets *kritiska granskning*.⁴ Detta utgör den modell för processkrivande som används på Centrum för praktisk kunskap vid Södertörns högskola.⁵ Den examinerande essä som avslutar både magisterkurs och uppdragsutbildningar inleds i en konkret berättelse, den förkroppsligade Rose (för att åter tala med Stein), som sedan vindlar vidare i en dialog mellan den »rose» som utgörs

av de egna funderingarnas försök att skapa igenkännliga mönster, och den förfråmligandets »rose» som framförallt skapas utifrån den teoretiska litteraturen.

Reflektionens gestalt kan, i pedagogisk mening, även definieras som frågan om hur man kan lära sig *kunskap i handling*. Filosofen Bengt Molander har skrivit en bok som heter just så, och diskuterar där reflektionens roll i (yrkes)praktiken. Utifrån den amerikanske filosofen Donald A. Schön menar Molander att reflektionsprocessen här bygger på en dialektisk rörelse mellan »naming and framing», begreppsliggörande och kontextualisering.⁶ Genom denna kreativa reflexivitet synliggörs innebörden av en problematik, som sedan kan åtgärdas med hjälp av det redan befintliga praktiska och teoretiska kunnandet.

Molander exemplifierar med arkitektens och designerns arbete, där det initialt planlösa skissande så småningom leder fram till ett reflekterat svar:

Designern vet inte vad hon har gjort eller vad hon strävar mot förrän det hon gjort har svarat, det *visar* henne vad hon gjort och vad hon strävar mot. Det är både ett skapande av mening och ett experiment. Det behöver inte ha något med reflektion (...) att göra; men »svaret» kan visa att *reflektion behövs* för att på allvar se vad som ledde fram till det som blev resultatet.⁷

Här handlar det också om vad som brukar kallas för »magkänsla», den typ av reflexivitet som överskrider uppdelningen mellan kropp och tanke. Magkänslan kan som sådan utgöra en essentiell del av en högst medveten reflektion, som

till exempel när konstnären Katji Lindberg beskriver hur hon »testar» sig fram med just magkänslan som enväldig domare:

»Funkar det?» är den ständiga frågan som dels relaterar till informella förhållningssätt, dels till aktuella formler. Några kompositionsregler som med framgång kan tillämpas finns egentligen inte utan det handlar i det visuella om att bygga upp spänningar, att laborera med det oväntade inom ramen för det egna språket. Den inre förnimmelsen står till tjänst med antydningar både i fråga om idéer och om sätt att utföra dessa idéer på. Sedan är det upp till mig som utövare att prova om den inre röstens uppslag var ett lyckokast eller en blindgångare – det vet man aldrig på förhand. »Testa» är ett annat begrepp... »har du testat Windsor & Newton, äkta akvarellfärger?»... »äh, jag måste bara testa det här». (...) Under det att jag gnetade vid staffliet, tog några steg tillbaka, kisade och rannsade mina insatser så arbetade jag också med att reflektera (...).⁸

Det handlar alltså om att försöka tillskansa sig en förmåga att ta sig an en problematisk situation, som ännu saknar själva problemformuleringen, och utifrån begreppsliggörande och kontextualisering, »naming and framing», skapa åtgärden. Denna process kallar Schön för reflektion-i-handling. Att sedan söka lära ut en sådan process leder till en intressant, pedagogisk paradox:

tens är denna: att en student inte från början kan förstå vad han behöver lära sig, det kan han förstå endast genom att lära sig själv, och lära sig själv kan han endast genom att börja göra det han ännu inte förstår.⁹

Här poängteras alltså ännu en gång det kreativa momentet i både reflektionsprocess och läroprocess, och Schöns reflektion-i-handling kan i denna mening liknas vid Kjell S. Johannessens definition av förtrogenhetskunskap. Förtrogenhetskunskapen bygger på förmågan att omsätta tidigare erfarenheter i nya konstellationer och utgör som sådan en syntes, det vill säga både något mer och annat, av den faktabaserade påståendekunskapen och den praktiskt inövade färdighetskunskapen.¹⁰ Här handlar det om att bemöta det unika tillfället, det vill säga det som varken går att generalisera utifrån faktabeskrivning eller inövad vana. Detta har ibland också kallats för »tyst» eller »praktisk» kunskap.¹¹

Förtrogenhetskunskapens kreativa reflexivitet blir närmast en deduktiv modell, men i en mer frihetligt associativ stil. Susanne Trygg, sjuksköterska inom äldreomsorgen, beskriver en sådan kreativ reflexivitet när hon gestaltar en ögonblicksbild av ett möte med Agda, som är döende i cancer:

En kväll när jag sitter på Agdas sängkant och småpratar ser jag att Agda blir mer blek i ansiktet, får små svett-pärlor i pannan, får rynkor mellan ögonbrynen och knyter sin ena näve. (...)

– Har du ont? frågar jag.

– Hur vet du det? svarar Agda.

Jag förklarade vad jag såg och sa att jag omedelbart skulle ge henne något smärtlindrande. En kort stund efter injektionen återkom färgen i ansiktet, rynkorna och svettpärlorna försvann och handen slappnade av.¹²

Susanne lutar sig här både på sin förförståelse, sin färdighetskunskap om hur smärta yttrar sig, och baserar den slutliga åtgärden på sin faktabaserade kunskap om konsekvenserna av morfinsprutor, men framförallt kan hon i detta individuella fall avgöra hur just Agda, i den här specifika situationen, beter sig när hon känner smärta. Reflektionen handlar här om en förmåga att urskilja kontextuellt betingade signaler och av dem dra slutsatser utan att egentligen till fullo ha dem underbyggda. Här kommer alltså det kreativa momentet in, det moment där Susanne själv skapar mening utifrån en unik situation (framing) och därmed också benämner det problem (naming) som hon i förlängningen kan åtgärda.

FILOSOFISK REFLEKTION

Reflektionen utgör även en central metodologi i det filosofiska tänkandet, från den sokratiska dialogen och framgent. Alltsedan Descartes och Kant kan den rentav kallas för den moderna filosofins grundprincip.¹⁵ Descartes' »cogito, ergo sum» ledde både till en ny syn på epistemologiska frågor genom sitt fokus på perceptionens modaliteter, samt en ny subjektsposition, vilken etablerade modernitetens autonoma och rationella individ.

12 När Kant tar vid hundra år senare blir han den transcendentala filosofins galjonsfigur. Hans »kopernikanska

vändning» löpte inåt, till det mänskliga medvetandets försättningar för att uppnå kunskap. Han skriver i sin *Kritik av det rena förnuftet*:

[*Reflektionen*] (*reflexio*) befattar sig inte med föremålen själva, i syfte att erhålla begrepp direkt av dessa, utan är snarare det själstillstånd i vilket vi först förbereder oss för att ta reda på de subjektiva betingelser under vilka vi kan nå fram till begrepp.¹⁴

Självreflexivitetens metanivå blir här avgörande, liksom Descartes som på sin tid hade grundat sitt system i just medvetandets medvetenhet om sitt eget medvetande – jag tänker att jag tänker.

De påföljande sekulens filosofer både bröt med den transcendentala traditionen och förde den vidare. I synnerhet 1800-talsfilosoferna Hegel och Husserl diskuterade ingående reflektionens roll i det filosofiska tänkandet. Hegel, till exempel, menade att Kant var fångad i skillnader och ville istället uppnå det Absolutas enhet genom att tala om den *spekulativa* reflektionen, medan Husserl för sin del ville analysera det tänkande subjektets produktion av tankar utifrån vad som kan benämnas *noematisk* reflektion.¹⁵

Under 1900-talet har tänkare i än högre grad problematiserat den skarpa uppdelningen mellan subjekt och objekt. Denna polaritet har, tillsammans med sådana som kropp och själ, natur och kultur, känsla och förnuft etc, varit centrala i den västerländska kunskapstraditionens utveckling. De politiska konsekvenserna av detta har kritiskt analyserats av bland annat feministiska och postkoloniala teoreti-

ker som påpekat att polariteterna skapar hierarkiserande mening genom att den primära termen definierar sig själv i förhållande till vad den inte är. Själ är således vad som inte är kropp, förnuft är vad som inte är känsla, insida är inte utsida, form är inte materia och, naturligtvis, mannen är den som inte är kvinna och den vita människan är inte svart.¹⁶ Även dessa tänkare poängterar sålunda vikten av självreflexivitet, vilken utmynnar i större medvetenhet kring de egna förutsättningarna och utgångspunkterna.

KONSTNÄRLIG REFLEKTION

Reflektionens om- och nyskapande kraft är till syvende och sist av kreativ art. I den här antologin har *reflektionens gestalt* därför kommit att bli en synonym till *konst*. Reflexiv kreativitet i form av konstnärliga uttryck utgör den röda tråden, och texterna diskuterar allt från den plastiska konsten till litteratur, film, arkitektur och dans. Artikelförfattarna har dessutom valt att *historisera* de estetiska aspekterna. Därmed betonas även reflektionens emancipatoriska potential, för så snart vårt förflutna återkastas i nuet banar vi samtidigt väg för vår färd in i framtiden.

I antologins första bidrag, »I begynnelsen var fantasin» diskuterar Jonna Hjertström Lappalainen olika filosofiska tolkningar av den bibliska berättelsen om reflektionens urscen. När Adam och Eva plötsligt kan reflektera, det vill säga se sig själva utifrån, måste de lämna sin oskuldsfulla tillvaro i Edens lustgård. Men förlusten av detta förreflexiva tillstånd utgör själva förutsättningen för människoblivandet, menade Hegel, eftersom detta grundas just på åtskillnaden mellan subjekt och objekt och medvetenheten därom.

Sören Kierkegaard problematiserar Hegels tolkning och pekar istället på föreställningsförmågans nödvändighet för reflektionen. Fantasin föregår uppsplittringen i subjekt och objekt, menar han, och visar hur reflektionen framträder i kraft av den skapande föreställningen om det som ännu inte är.

I våra minnesmonument antar historiens förutsättningar och konsekvenser materiell gestalt. Victoria Farelds artikel »Minneskulturens former» lyfter fram hur reflektionens återkastande, eller snarare återvändande, rörelse ser ut då den får formen av nutida minnesmärken över förintelsens offer. Till skillnad från tidigare seklers storslagna och självförhålligande monument betecknar dessa snarare självrannsakan och skuldbearbetning. Genom att framställa en förlust i form av monumentala tomrum tillåts åskådarna där att möta sig själva. Därmed träder de i relation till historien och kan ta ansvar för det vi varit – men även för det vi är och kommer att bli.

Genom historien har vi skapat oss själva genom olika bekännelsepraktiker, och i likhet med dagens bloggar och dokusåpor utgjordes redan den kristna bekännelsen av en sådan offentlig handling. Genom att studera två nyutkomna bekännelseskrifter, Per Olov Enquists *Ett annat liv* och Lars Noréns *En dramatikers dagbok*, söker Ulf Olsson svar på vad som synliggörs genom dessa reflektioners gestalt. Är det sanningen, måhända? Nej, knappast. Istället handlar det snarare om artikelrubrikens Norén-citat, »Jag skriver om mig själv tills jag försvinner», ett slags invertering av den modernt autonoma individ som stått stadigt i sitt cartesianiska motto: jag tänker, alltså är jag. Här handlar det snarare

om att jag tänker, alltså är jag – inte, det vill säga om sanningen och individen som reflektionens konstruktioner.

I artikeln »Krypthistoria och det nazifantastiska som medierat minne» iscensätts historien och antar reflektionens gestalt. Eva Kingsepp studerar olika medierepresentationer av Nazityskland, och hon resonerar kring hur vi genom dessa medierade »minnen» skapar vår uppfattning av det förflutna. I intermedialiteten, som här framförallt exemplifieras med spelfilm och dokumentärfilm, uppstår ett slags mytifierad hybridverklighet som bland annat rymmer krypthistoriska inslag av ockultism och brukar återkommande rekvisita. Allt detta torde syfta till att framställa ofattbar ondska symboliskt, så att den ska gå att hantera. Och fantasins värld skapar onekligen distans, men får naturligtvis samtidigt problematiska konsekvenser.

Från Tyskland hamnar vi sedan i Kina, närmare bestämt i Shanghai. Amanda Lagerkvists bidrag, »Resa genom tid och rum» beskriver de olika historiska och politiska dimensioner som rymts i stadens palimpsestiska arkitektur. Hon reflekterar kring hur dessa dimensioner tar gestalt i den västerländska turistens sinnliga upplevelser av dem. Från den restaurang som inspirerats av mellankrigstidens koloniala guldålder kan Shanghais futuristiska skyskrapor beskådas, vilket gör det förgångna närvarande samtidigt som framtiden blir ett nu. Men samtidigt – i denna storstads storslagna iscensättning förträngs kolonialismens och globaliseringens baksidor av fattigdom och politiskt förtryck.

Antologin avslutas med en kroppsligt situerad berättelse om dansens praktik. I »Mellanrum» bjuder Annika Notér Hooshidar in oss till Danshögskolans vardag. Men även

till synes triviala teknikövningar handlar om reflektion-i-arbete, en konstnärlig förmåga hon vill att studenterna ska tillägna sig. Men hur ska detta ske? Hur lär man ut kreativitet och konstnärskap? Hooshidar menar att hon vill försöka göra det genom att synliggöra det mellanrum, det tolkningsutrymme, som alltid finns i en teknikövning likväl som i en fastställd koreografi. Där kan dansarens reflekterande uttryck rymmas, och där, genom dansaren, tar också verket gestalt.

I begynnelsen var fantasin

Om den reflekterande människan

JONNA HJERTSTRÖM LAPPALAINEN

Haren flyr hals över huvud när den anar en fara. Fågeln ägnar varje stund från solens uppgång till nedgång åt att samla mat till sina ungar. Även en människa anar faror, och hon måste liksom haren emellanåt parera dessa för att överleva. Skillnaden är att människan, inför den anade faran, oftast inte behöver fly i panik. Istället har hon förmågan att stanna upp, betrakta denna aning och överlägga huruvida hon står inför ett reellt hot eller inte. Till skillnad från fågeln kan människan ta ett steg tillbaka och betrakta sina instinkter och begär. Därmed kan hon också i någon mån organisera och effektivisera sitt sätt att förhålla sig till dem.

Denna förmåga att stanna upp eller ta ett steg tillbaka för att betrakta sina känslor eller begär beskriver vi som människans förmåga till reflektion. Reflektion, liksom förnuft och tänkande, brukar ofta betraktas som människans kännetecken – det som skiljer henne från djuren. En av dem som hävdar detta är G.W.F. Hegel, en av de filosofer som brukar förknippas med reflektionsfilosofin; han menar att det är ge-

nom reflektion människan reser sig ur naturen och blir människa i egentlig mening.¹ Han skriver att det mänskliga är att både ha självkänedom och förmåga att kunna reflektera över denna.² Enligt Hegel kan djuret, liksom människan, ha en *känsla* av ett *själv*, men det är bara människan som har ett *självmedvetande*. Djuret som söker skydd eller föda kan sägas drivas till detta av en sådan känsla, men efter att det har tillfredsställt sin hunger eller undkommit faran lägger det sig till rätta med en tom blick och sjunker så att säga in i sitt rent vegetativt naturliga tillstånd. Människan, däremot, kan bibehålla känslan av ett själv utan att det påkallas av ett begär eller en känsla: hon har ett självmedvetande.³ Hon kan reflektera över det faktum att hon är en människa.

Men hur skall man då förstå människans förmåga att reflektera? Immanuel Kant skriver att reflektionen är den förmåga genom vilken vi jämför våra olika kunskapsförmågor och avgör vad som är riktigt.⁴ I denna tillsynes enkla beskrivning fångar han att reflektionen är det varmed vi bedömer, betraktar och förstår ett föremål eller en företeelse. Om jag stoppar ner en rak pinne i vattnet ser det ut som pinnen böjer sig vid vattenytan. Därmed kommer mitt minne att motsägas av mitt synintryck. Mitt minne och min sinnesförmåga hamnar i konflikt, men genom att reflektera inser jag att pinnen är rak. Kants beskrivning lyfter fram reflektionen som en i allra högsta grad grundläggande mänsklig förmåga: nämligen att jämföra olika källor till kunskap. Även förmågan att reflektera över sig själv – att se sin egen subjektivitet inplacerad i ett större sammanhang – kan beskrivas som en variant av reflektion i den mening som beskrivs av Kant. Jag kan jämföra mitt själv utifrån två

likartade situationer: Jag log och svarade vänligt när Anna frågade om hon fick följa med, men svarade undvikande och ovänligt när Maria frågade samma sak. Här kan jag betrakta mig själv, varför jag agerade, kände eller reagerade på ett visst sätt, och därmed försöka förstå mig själv. Reflektion kan alltså sägas vara förmågan att tänka över själva tänkandet.

Kant säger dock mer än så. Han fortsätter den ovan refererade passagen med att skriva att jämförelsen mellan de olika kunskapsförmågorna omedelbart väcker frågan om var själva jämförandet sker.⁵ I viljan att förstå förmågan att reflektera kommer man därför alltid att stöta på frågan om det reflekterande subjektet. Självets roll i reflektionen är alltså något mer än ett möjligt objekt. I den reflekterande akten är mitt själv samtidigt ett subjekt. Reflektion handlar inte bara om förmågan att jämföra olika kunskapskällor; att reflektera innebär också att vara ett subjekt. När jag reflekterar över mig själv är jag alltså både subjekt och objekt i den reflekterande akten. Det är i denna mening som filosofin, efter Kant, har kommit att intressera sig för reflektion: såsom förmågan att reflektera över sig själv, och hur man skall förstå denna aktivitet.⁶ Rodolphe Gasché, som tar fasta på just denna dubbla aspekt i reflektionen, försöker sig på en definition genom att utgå från ordets etymologi. Reflektera betyder ursprungligen att återkasta ljus, att böja tillbaka, att spegla. Gasché menar att själva reflekterandet som sådant alltid visar fram det subjekt som reflekterar. Han skriver att reflektionen inte bara reproducerar eller återspeglar ett objekt, utan dessutom själva speglandet, det vill säga det reflekterande subjektet. Det som han vill lyfta fram är alltså

att reflektionen leder till att det speglade kommer att se även spegelbilden av sig själv.⁷

Inom filosofin är det Kant som fått äran av att ha fångat upp och formulerat reflektionens komplexitet. Men insikten om detta finns även inom till exempel religionen, som befattat sig med det gåtfulla i att människan har en dubbel värld. I den judisk-kristna traditionen finns den bibliska berättelsen om Adam och Eva som visar hur de första människorna får upp ögonen för sig själva.⁸ Berättelsen skildrar som bekant hur de första människorna till en början lever bekymmerslöst och ovetande i Edens lustgård. Deras enda restriktion är att de inte får äta frukterna från det träd som ger kunskap om skillnaden mellan gott och ont.⁹ När Eva och Adam, trots förbudet, äter av kunskapens frukter fördrivs de från Eden till ett liv som präglas av arbete, smärta och död.¹⁰ I *Bibeln* beskrivs själva ögonblicket av olydnad som att deras ögon öppnas: »Då öppnades deras ögon och de såg att de var nakna. Och de fäste ihop fikonlöv och band dem kring höfterna.»¹¹ Deras brott är att tillägna sig kunskap, och denna kunskaps första yttring är att de ser på ett nytt sätt. De ser framför allt sig själva med en betraktares blick och skyler sig därför när de ser att de är nakna. Denna berättelse tolkas vanligtvis som en bild av människans steg från den oskuldsfulla barndomen in i en vuxenvärld av kunskap, medvetande och ansvar. Men den kan alltså även fungera som en bild av den omvälvande erfarenhet det innebär att bli förmögen att reflektera över sig själv. Den förlorade oskulden kan alltså förstås som en följd av människans yrvakna förmåga till reflektion, vilket både Hegel och Sören Kierkegaard lyfter fram i sina tolkningar av denna berättelse. Jag

tänker nu titta närmare på hur Hegel, i *Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaften*, och Kierkegaard, i *Begreppet Ångest*, använder denna berättelse. Det som jag därmed hoppas uppnå är att belysa hur de förstår själva *förmågan* till reflektion och vilka *förutsättningar* som de lyfter upp som väsentliga för denna.

HEGEL

Ovan nämndes att Hegel menar att det är reflektionen som manifesterar människans åtskillnad från djuren. Till skillnad från djuret som endast kan sägas tillhöra, och därmed kategoriseras som, en art, kan människan dessutom ha kunskap om sitt eget och andra arters begrepp. Människan kan till skillnad från haren och fågeln *veta* att hon är en människa.¹² Hegel tolkar den bibliska berättelsen som en illustration av denna övergång från djurisk naturlighet till andlig människa. Han skriver att han förstår den bibliska berättelsen som en myt om förståelsens eller kunskapens (*das Erkennen*) ursprung och betydelse i människans andliga utveckling.¹⁵

Det som är avgörande och bildar bakgrunden för hela hans framställning är att den första synden tolkas som subjektets första yttring. För Hegel är Adams och Evas olydnad, liksom det lilla barnets första trots, den första vittnesbörden om en subjektivitet. Men enligt Hegel är det först när människan blir *medveten* om sin subjektivitet som hon blir ett egentligt subjekt. Därför kan man inte tala om subjektets framträdande utan att samtidigt visa hur människans kunskaps- eller insiktsförmåga framträder i reflektionen. Hegel skriver:

Det uppvaknande medvetandets första reflektion var att människorna märkte att de var nakna. Detta är en synnerligen naiv och grundlig rörelse. I skammen ligger nämligen människans åtskiljande från sitt naturliga och sinnliga vara. Djuren, som aldrig genomgår detta åtskiljande är därför utan skam.¹⁴

Den första reflektionens yttring är att de »märkte att de var nakna». Hegel betonar alltså att människan får syn på sig själv med en betraktares blick. Hon ser sin nakenhet. Hegel tolkar det faktum att de skyler sig som skam. Skamkänslan visar att människan inte längre är sin kropp med samma omedelbara närvaro som det lilla barnet. Istället har hon fått upp ögonen för att hon är en människa bland andra. Denna blick på sig själv innebär alltså att hon blir medveten om sig själv som ett objekt i världen, ett objekt för andra subjekt.

Det som Hegels tolkning visar är att reflektionen uppstår i splittringen mellan subjekt och objekt. Reflektionen framträder genom att människan ser sin subjektivitet som ett objekt. Denna splittring illustreras i den bibliska berättelsen av att Adam och Eva fördrivs från Paradiset. Istället för att leva i harmoni och omedelbar närvaro i den barnsliga oskulden eller i sitt »naturliga tillstånd» har de nu kastats in i en ny värld, med en betraktares blick och med en medvetenhet om framtid, handlingsalternativ och konsekvenser. Hegel bortser inte från de mörka aspekterna av denna klyvning i den bibliska berättelsen utan hävdar tvärtom att denna separation innebär en känslomässig förlust och en sorg. Han betonar dock att denna splittring mellan människans naturliga och reflekterande vara inte skall betraktas

som någonting ont. Tvärtom, denna distansering från det djuriska och omedelbara varat är en nödvändig förutsättning för att bli människa.¹⁵ Det är genom denna blick som människan skiljer sig från djuren.

Hegels poäng är att det är just i denna spricka, denna distans till verkligheten, som den mänskliga anden börjar röra sig. Det är också därigenom människan kan betrakta världen som ett objekt för kunskap. Utan denna splittring skulle inte människan förstå sig själv som art, hon skulle inte kunna betrakta sig själv som ett objekt och därmed heller inte kunna betrakta sina böjelser och jämförande överväga vilken av dessa hon vill följa, det vill säga avgöra vad det är hon egentligen vill. För den reflekterande människan är tingen inte längre bara stimuli att reagera på och begära. Till skillnad från djuret kan människan reflektera över dem och erhålla kunskap om dem. Denna åtskillnad mellan subjekt och objekt är alltså en betydelsefull aspekt i förståelsen av reflektion. Det är genom denna reflektionen startar och därmed människans rörelse gentemot sitt högre vara. Det är också därför denna klyvning är så betydelsefull, det är Adams och Evas första steg mot att bli människor i Hegels mening.

Denna splittring är en väl inarbetad tanke i den västerländska filosofin. Den formulerades ännu tydligare av Kant. Enligt Kant kan vår reflektion nämligen aldrig befatta sig med själva föremålen som sådana, det vill säga med tingen i sig. Vår reflektion kan bara befatta sig med våra föreställningar om dessa – fenomenen.¹⁶ För honom karakteriseras det mänskliga av att inte stå i direkt kontakt med världen utan med subjektets föreställning av världen. Kant kan alltså

sågas formulera den reflekterande människans villkor som en överbryggbar klyfta mellan subjekt och objekt och mellan tanke och vara. Det är dock intressant att notera att Hegel framställer klyftan som en förutsättning för reflektion och därmed, i hans mening, även för det mänskliga. Det leder till att han kommer att fördjupa och befästa denna klyfta. Det blir ännu tydligare i att han nedvärderar naturen och dessutom hävdar att det oskuldsfulla barnet inte kan vara mänskligt i egentlig mening utan endast ett uttryck för natur.

Låt mig förklara detta ytterligare. Enligt Hegel kan subjektet sägas framträda först i det ögonblick det börjar reflektera, det vill säga i det ögonblick det blir medvetet om sig självt. Därmed kan han inte betrakta barnet som en individ utan snarare som ett oskäligt djur omöjligt att egentligen skilja från naturen. Barnet blir i denna mening endast ett knippe impulser och otyglade begär. Visserligen talar han om vissa förmågor hos barnet. Dessa är tilltro, kärlek och naturlig tro, men de andliga förmågorna, det vill säga medvetandet och förmågan till reflektion, kan bara framträda i och med denna separation från den ursprungliga enheten.¹⁷ Han skriver också att barndomens naturlighet inte kan vara någonting annat än en utgångspunkt som människan skall ombilda.¹⁸ Den klyvning som Hegel betraktar som fundamental för varje människa och varje samhälle, presenterar han såsom en beskrivning av hur det är och måste vara. Men hans beskrivning är inte bara en oskyldig tolkning av hur reflektionen framträder. Den är snarare att likna vid en definition av de utgångspunkter genom vilka han försöker göra världen begriplig. Dessa utgångspunkter präglas av ett inskräpande av skillnaden mellan reflektion och natur.

I hans framställning kommer barnet att jämföras med djuret, och den ideala reflekterande människan beskrivs som helt bortskuren från sin djuriskhet.

Hegels ointresse för barnets eventuella andliga kapaciteter kan till viss del förklaras av dåtidens syn på barn, och det stötande kan förklaras av att vi idag har en annan syn på barnet som en individuell bärare av rättigheter. I sammanhanget kan man dock konstatera att hans ointresse för barnet leder till att han bortser från att förmågan till reflektion vilar på fler förutsättningar än förmågan att betrakta sitt subjekt som objekt.

KIERKEGAARD

Även Kierkegaard betonar reflektionsögonblicket som omvälvande och avgörande och han använder samma terminologi som Hegel: människan går från att vara i omedelbar enhet med sitt naturliga vara till att bli ande.¹⁹ Men till skillnad från Hegel studerar han denna omvälvning som en individuell erfarenhet. Hegel skiljer inte på reflektionsögonblickets konsekvenser och dess genealogi. Även om verkligheten före och efter självreflektionen framträder som två radikalt skilda världar följer inte att man måste förstå utvecklingen hos barnet lika dramatiskt. Det barn som genom en obehaglig erfarenhet förlorar oskulden kan visserligen sägas träda in i en ny värld, men det är fortfarande i en mening samma individ som genomgår denna utveckling.

I Kierkegaards tolkning av berättelsen om Adam och Eva betonas alltså att det är en individ som genomgår den utveckling som skildras där.²⁰ Han skriver också uttryckligen att Adam och Eva, som alltså är en bild av det oskuldsfulla

barnet, inte bara är en utgångspunkt. Istället hävdar han att barndomen är ett tillstånd i sig självt. Han vill alltså inte förstå barnet utifrån dess oförmåga att reflektera, tvärtom vill han förstå barnet såsom i någon mening andligt redan innan det har förmågan att reflektera över sig själv. Kierkegaard menar alltså att barnet har en viss andlighet även om denna inte kan karakteriseras som medvetenhet i Hegels bemärkelse ovan. Det lilla barnet kan varken betrakta sina impulser och begär eller förhålla sig till framtiden och dess möjligheter. Det kan inte heller kalkylera och överväga alternativ till olika handlingar. Det kan helt enkelt inte betrakta sig själv som ett objekt. Men det kan, enligt Kierkegaard, alltså ändå tillskrivas en viss medvetenhet. Denna medvetenhet beskriver han som att anden är drömmande: »I vaket tillstånd är skillnaden mellan mig själv och mitt andra satt, i sömnens tillstånd är den suspenderad, i drömmen är den ett antytt intet.»²¹ Här skriver han alltså explicit, men på 1800-talets bibliska omväg, att det oskuldsfulla barnet inte skall förstås endast som en underutvecklad disposition till att bli människa. Barnet är redan en människa, och det har redan en viss andlig kapacitet.

Liksom Hegel vill Kierkegaard beskriva det mänskliga genom att skilja det från djuren. Men till skillnad från Hegel, som vill lägga skillnaden i det ögonblick subjektet blir medvetet om sig själv, menar Kierkegaard att det finns en skillnad att upptäcka tidigare, i det omedvetna barnets utveckling innan det blir självmedvetet. När vi betraktar det nyfödda barnet tänker vi oss en varelse som kastas in i en befintlig värld, utan någon möjlighet att sortera bland alla de intryck som sköljer över det. Häri ser vi inte heller någon

egentlig skillnad gentemot andra däggdjur. Den nyfödda varelsen kan till en början inte göra någonting annat än låta sig tas om hand och låta sig översköljas av intryck i en ständig ström. Så småningom kan det dock långsamt börja urskilja enstaka företeelser i världen. Barnet börjar urskilja vissa återkommande intryck, dofter, smaker, röster, rörelser och ansikten. Men Kierkegaard menar sig dock, i denna oartikulerade början, finna en skillnad mellan barnet och djuret. Han hävdar nämligen att barnet genom att lära sig urskilja bland olika intryck också kan få ett intryck av intet. Han skriver:

I detta tillstånd råder fred och vila; men samtidigt finns det någonting annat, som inte är ofrid och strid; ty det finns ju inget att strida med. Vad är det då? Intet.²²

Min tolkning av denna kortfattade passage är att intet visar sig genom det mest frekventas frånvaro, till exempel moderns frånvaro. Det faktum att modern kan vara frånvarande ger barnet erfarenheten av ett intet. Modern är där, och sedan är hon inte där. En av de allra tidigaste lekar som roar barnet är tittut-leken. Denna lek befattar sig på ett lustfyllt sätt med just den obehagliga erfarenhet som barnet måste lära sig hantera: att det som är, inte är jämt. Tittut-leken är just en lek med intet.

Kierkegaard menar att detta intet alstrar ångest: »Men vilken verkan har intet? Det alstrar ångest.»²³ Enligt Kierkegaard är det ångesten som markerar skillnaden mellan människa och djur. Djuret har inte ångest.²⁴ Ovan nämndes att Hegel hävdade att det måste uppstå en spricka mellan

subjektet och dess verklighet för att människans ande skulle kunna uppträda, subjektet måste se sig själv som skilt från världen. Även i Kierkegaards tolkning betonas vikten av en sådan spricka eller distans till världen, men skillnaden är att Kierkegaard menar att denna spricka inte uppstår i kraft av att barnet blir ett självmedvetet subjekt, utan i kraft av att det ännu inte självmedvetna barnet känner ångest. Genom sin ångest försätts barnet i en distanserad relation till världen som varken är djurets självklara och omedelbara vara eller reflektion såsom karakteriserad av distinktionen mellan subjekt och objekt. Därmed lyckas han visa fram en förståelse av barnet som försatt i en distanserad relation till världen som samtidigt inte är bestämd av en distinktion mellan subjekt och objekt. Ångesten karakteriseras, enligt Kierkegaard, tvärtom av att inte ha något objekt. Fruktan har ett objekt, man fruktar något specifikt, men ångesten kännetecknas av en olust inför någonting obestämt.

Vad det innebär att lämna den omedelbara närheten till världen för att istället betrakta den distanserat genom ångest skulle kunna illustreras av en scen hämtad ur Walt Disneys tolkning av Pinocchio. Ett av de äventyr som skildras i filmen är när Pinocchio tillsammans med en mängd pojkar hamnar på en ö uppbyggd helt och hållet för att roa unga pojkar: Nöjesön. Denna plats framstår till en början som ett paradis. Pinocchio och hans kamrater blir helt uppslukade av platsens oändliga möjligheter till lek och bus i total frånvaro av inskränkande vuxna. I en scen där Pinocchio och en kamrat samtalar över ett parti biljard med cigarrer i mungiporna har åskådarna, till skillnad från pojkarna, redan förstått att det hela är obehagligt. Under samtalets

gång börjar kamraten att bete sig märkligt: han tappar kontrollen över sin röst och en stund senare förvandlas han till en åsna. Det första moment i förvandlingen som kamraten uppmärksammar är att han inte kan kontrollera sin röst. I förskräckelsen för han upp händerna till sin mun och upptäcker att den har ändrat form och blivit hårig. I detta ögonblick går kamratens förnöjsamhet över i en annan stämning. Hans förändring är alltså inte bara fysisk utan hans uppfattning av tillvaron förändras helt: han får ångest. När kamraten i stunden efteråt inser att han är i färd med att förvandlas till en åsna går hans ångest över i skräck. När han har fått insikten har hans skräck också ett objekt (hans förvandling) till skillnad från i ögonblicket innan när han endast var i ångest för någonting som han ännu inte visste vad det var. I ögonblicket av ångest, innan han betraktar sin förvandling i skräck, är han i en stämning där hans relation till sig själv och sin omgivning präglas av någonting annat än det oskyldiga barnets omedelbara vara i sin kropp och världen, denna relation präglas istället av just ångestens distans. Enligt Kierkegaard är det i det lilla barnets ångest, i denna ofokuserade distanserade relation till världen som det andliga för första gången börjar röra sig. Han menar alltså att anden uppstår tidigare än vad som visades i Hegels tolkning. Enligt Kierkegaard uppstår distansen innan människan betraktar världen som ett objekt för kunskap.

FÖRESTÄLLNINGSFÖRMÅGAN

Hur beskriver då Kierkegaard denna andliga verksamhet som han menar uppstår genom barnets ångest? Den spricka som ångesten har öppnat upp mellan det lilla barnet och

världen leder till att barnet har upptäckt att världen skulle kunna vara på ett annat sätt än den faktiskt är. Ett exempel på en dylik aning skulle vara de aningar man finner i små barns andliga liv: spädbarnets otillfredsställelse över att inte ligga vid moderns bröst, mardrömmar och oro över att föräldrarna skall gå iväg. Enligt Kierkegaard kan man dessutom i denna ångestens distans skönja ett visst moment av kreativitet: »drömmande projicerar anden sin egen verklighet».²⁵ Han säger inte att barnet reflekterar över sin verklighet, barnet har inte uppfattat sig självt som ett subjekt skilt från världen. Dess aktivitet beskrivs därför som *projektion*. Barnet projicerar en annan verklighet än den rådande. Eftersom barnet inte förstår sig själv som ett subjekt, kan man inte säga att det är en individ som reflekterar över möjligheter. Det har inte någon förståelse av sig självt som förmöget att själv påverka verkligheten. Kierkegaard menar att barnet trots detta kan *föreställa sig* andra verkligheter. Det kan ana att världen kan vara på ett annat sätt än den är just nu. Men det kan, som sagt, inte göra något av dessa anade verkligheter, det kan bara låta sig översköljas av dessa såsom ännu ett av alla intryck. Kierkegaard beskriver denna oförmåga:

Andens verklighet visar sig som en skepnad, som frestar dess möjlighet, men som försvinner så fort anden griper efter den, och är ett intet som bara kan ge ångest.²⁶

Kierkegaards framställning av den drömmande andens projektioner som bara kan ge ångest, manar fram bilden av ett lindat spädbarn som ligger i sin hjälplöshet och blir alltmer sofistikerat i sin förmåga att sortera bland de intryck som

sköljer över det. För Kierkegaard är det också en avgörande poäng att det är dessa projektioner och ångestupplevelser som leder barnet till att bli mottagligt för reflektionens uppdelning i subjekt och objekt. Enligt honom är det barnets hjälplösa utsatthet inför de olika verkligheter (till exempel att ligga vid moderns bröst eller inte) som också bygger upp en längtan efter att kunna styra vilken verklighet som är. Det intressanta är att Kierkegaard hävdar att själva förmågan till föreställning och fantasi föregår reflektionens uppdelning i subjekt och objekt. Fantasiförmågan är alltså verksam innan människan reflekterar, nämligen i den glipa mellan det som är och det som inte är. Men inte nog med det, han hävdar dessutom att ångesten kan förstås som en förutsättning för att människan över huvud taget börjar reflektera. Han menar nämligen att det är erfarenheten av dessa alternerande verkligheter som föder barnets längtan att gripa in som ett aktivt subjekt i världen. Enligt Kierkegaard är det fantasins flöde av föreställningar som leder till att det oskyldiga barnet förr eller senare kommer att gripa tag i den möjlighet som en dag visar sig för barnet. Denna möjlighet visar sig ofta som en olydnad, vilket också fångas i myten om Adam och Eva. De griper efter sin egen subjektivitet genom att trotsa Guds förbud. Det är också så vi ser den förlorade oskulden, barnet griper efter frihetens sötma och drabbas av vuxenvärldens ansvar och smärta.

Om Hegel visade uppdelningen mellan subjekt och objekt som en nödvändig förutsättning för reflektion har Kierkegaard visat ytterligare en förutsättning, nämligen fantasin. Kierkegaard går ett steg djupare än Hegel och visar att fantasin är en förutsättning för att åtskillnaden mellan

subjekt och objekt överhuvudtaget skall komma till stånd. I Kierkegaards framställning framgår också att han tänker sig att barnet har en kännedom om världen som inte kan beskrivas i termer av hegelsk kunskap. För Hegel är uppdelningen mellan subjekt och objekt själva förutsättningen för vetande. Det som Kierkegaard lyfter fram är att det lilla barnet – som ännu inte betraktar sig som ett subjekt i världen – ändå i någon mening kan betraktas som vetande. När barnet utifrån en intention sträcker sig efter, eller sluter sina fingrar om, ett föremål vittnar detta om en sorts hemkänsla i eller bekantskap med världen. Detta är naturligtvis inte kunskap i traditionell filosofisk mening men det är en form av vetande som bildar en väsentlig förutsättning för att barnet skall sättas i stånd till den jämförande verksamhet som senare skall framträda som reflektion.

Kierkegaard har därmed visat att reflektionen, genom att förutsätta fantasi, väsentligen förutsätter ett moment av kreativitet. I hans framställning tycks kreativiteten främst fungera som en drivkraft för att reflektionen skall uppstå: reflektionen uppträder i kraft av föreställningen av det som inte är. Föreställningsförmågan är dock inte bara en förutsättning för reflektionens tillblivelse, den utgör en ständig förutsättning för förmågan till reflektion. Detta har uppmärksammats under 1900-talet. Till exempel skriver lekforskaren Lev Vygotskij att den kreativa aspekten i tänkandet inte är bara förbehållet lekande barn och skapande genier: »i vardagslivet är skapandet ett oundgängligt livsvillkor, och allt som ligger utanför rutinen och rymmer minsta uns av något nytt har människans kreativa process att tacka för sin tillkomst».²⁷

Reflektion innefattar därmed förmågan att jämföra det som är med det som inte är, vilket också kan beskrivas som förmågan att röra sig mellan olika verkligheter i föreställningsförmågan. Detta visar sig tydligast i de fall då en tänkare genom att arbeta i välbekanta termer visar världen på ett nytt sätt. Ett tydligt exempel är när John Stuart Mill förespråkar samma rättigheter för kvinnor som redan finns för män med hänvisning till att dessa rättigheter betraktas som mänskliga rättigheter. I vissa sammanhang betraktas kvinnor och män som lika, i andra sammanhang inte. Han karakteriserar sina förslag som blygsamma. Han säger sig nämligen inte vilja införa något nytt utan endast hävda vikten av konsekvens i hur vi tänker och förhåller oss till de företeelser och bestämmingar som är. Mill hävdar alltså inte något nytt och han åberopar inte någon ny kunskap. Han endast reflekterar över den verklighet som är. Men att reflektera i denna mening innebär också att ta i beaktande att den verklighet som råder skulle kunna vara på ett annat sätt. Denna typ av reflektion är, precis som Mill själv säger, inte vidare avancerad eftersom den inte kräver några nya kunskaper eller något nytt sätt att tänka. Samtidigt är den avhängig föreställningsförmågan. I sin jämförande reflektion föreställer han sig nämligen att det välkända skulle kunna vara ordnat eller uppfattat på ett annat sätt än vad det faktiskt är. Han arbetar alltså med föreställningen om en annan verklighet än den som är. I Mills exempel är det tydligt hur hans omstuvande i det välkända och det bekanta innehåller ett moment av kreativitet.²⁸

34 1900-talets forskning om lek har också visat att fantasi inte bara skall betraktas som en naturgiven allmänmänn-

sklig förutsättning. Tvärtom har det framkommit att barns föreställningsförmåga varierar på samma sätt som deras språkfärdigheter. Vygotskij och andra har lyft fram att fantasin, liksom språkfärdigheten och andra kognitiva färdigheter, kan utvecklas och förfinas. Det är därför de har kommit att hävda vikten av lek i barndomen. De har också visat att de barn som inte kan leka har svårare att ta till sig traditionell inlärning och undervisning.

AVSLUTNING

Reflektion kan beskrivas som förmågan att tänka över själva tänkandet, och kan karakteriseras som förmågan att genom ett distanserat betraktande jämföra föremål, föreställningar och företeelser. Denna förmåga förutsätter att människan förstår världen utifrån distinktionen subjekt och objekt. Ytterligare en förutsättning är föreställningsförmågan. För att reflektera måste människan kunna föreställa sig att världen kan vara på ett annat sätt än den är. Om en människa inte kan föreställa sig en annan verklighet så kan hon inte heller se andra möjligheter. Den människa som har en begränsad fantasi har därmed även en begränsad förmåga att reflektera.

Traditionellt har reflektionen främst förståtts i motsats till omedelbarhet, vilket i en mening är riktigt. Men reflektion kan inte beskrivas enbart utifrån distanserad betraktelse, den består av och förutsätter flera medvetandeskikt, och av dessa är inte alla beroende av polariteten mellan subjekt och objekt. Människans förmåga till reflektion är också grundad i hennes omedelbara kännedom om världen.

Minneskulturens former

Inverterad monumentalhistoria

VICTORIA FARELD

I ordet »reflektera» blir den återvändande eller »återkastande» rörelse (*reflectere*) som reflektionen inbegriper tydlig. Den säger oss att reflektionen vänder tillbaka till sig själv och till sin egen början, varför reflektion alltid även är självreflektion: en reflektion över oss själva såsom reflekterande varelser. Detta ligger naturligtvis i linje med det fenomenologiska perspektivets grundantagande. Vi skaffar oss kunskap om världen genom att vara helt och hållet inbegripna i den, vilket gör reflektion till en pågående självtolkningsprocess.

Men man skulle även kunna säga att reflektionens återvändande rörelse låter oss få syn på oss själva i ljuset av vår historia. Litteraturvetaren Sara Danius har träffande beskrivit humaniora som en plats där samhället »blir medvetet om sig självt».¹ Humaniora öppnar i bästa fall en plats för samhällelig reflektion. En plats där vi får en möjlighet att se oss själva såsom vi har blivit, såsom historien har gjort oss till, och samtidigt träda i relation till denna historia.

Jag tänker i denna text uppehålla mig vid reflektionens återvändande rörelse, förstådd som tillbakablickande själv-rannsakan; som en rörelse kännetecknad av att den kommer i efterhand. Likväl implicerar den – såsom jag kommer att förstå den här – mer än retrospektiv självinsikt. Den rymmer också en etisk appell om att begrunda vilka vi är och ta ansvar för dem vi har blivit. På så vis ligger ett ansvarsbegrepp i själva den återkastande rörelsen.

Den fråga som vägleder mig är hur historiska händelser aktualiseras och används som en plats för reflektion. Närmare bestämt hur vi kan träda *i relation till* historien såsom en plats för reflektion och vad det i så fall skulle betyda. Det som jag har tagit fasta på är hur reflektion tar materiell gestalt i ett samhälle i form av minnesmärken och monument.

MONUMENTET I DAGENS MINNES- OCH FÖRLÅTELSEKULTUR

Forskare från olika fält har framhållit att vi i västvärlden sedan ett tjugotal år tillbaka lever i en tilltagande minneskultur, där behovet av att vända sig till och åberopa det förflutna tar sig alltfler och skiftande uttryck.² Ett sätt att undersöka hur minnet av historiska erfarenheter gestaltas och används i ett samhälle är att studera minnesmonument, såsom samhällseliga materialiseringar av historiska händelser.³

Monument intar en central plats i västvärldens minneskultur. De är medvetet skapade platser för åminnelse, i samhället upprättade »minnesplatser» – *lieux de mémoire* till skillnad från *milieux de mémoire* – med den franske

historikern Pierre Noras begrepp.⁴ Statligt finansierade minnesmonument utgör uppmaningar om att minnas en viss händelse i syfte att skapa en gemensam identitet. I en kultur där det råder konflikt om vad som ska minnas och i vems namn ett samhälle ska minnas, bidrar ett offentligt monument till en föreställning om ett kollektivt minne.⁵ Denna identitetsskapande funktion gör monumenten till intressanta markörer för hur det förflutna används, hur historiska händelser laddas med innebörd i nuet. Monumenten speglar på så vis den egna samtiden i lika hög grad som den speglar det förflutna.

Talande är att ett flertal av de minnesplatser som har skapats i Europa de senaste decennierna (i form av monument och museer) kan ses som minnesmärken över historiska händelser som manifesterar den egna kulturens och civilisationens misslyckanden. De är minnesplatser som ger uttryck för en användning av historien som närmast kan ses som en inverterad form av vad Nietzsche kallade »monumental historia».⁶ För om det bruk av historien som Nietzsche kritiserade handlade om att genom monument lyfta fram mänsklig storhet och självbespeglande förträfflighet, används historien här snarare som ett redskap för retrospektiv självvranssakning och skuldbearbetning. Från att under 1800-talet ha varit storslaget och självförhärli-gande har monumentet i slutet av 1900-talet förvandlats till att bli antiheroiskt, självmedvetet och bokstavligt talat självutplånande. Snarare än att påbjuda en sanning om det förflutna riktar det inverterade monumentet blicken mot oss själva och vår egen spänningsfyllda relation till själva det förflutna som monumentet uppmanar oss att minnas.

Den händelse som mer än någon annan står i centrum för samtidens skuldtyngda minneskultur är utan tvekan förintelsen. Det märks inte minst genom det exploderande antal minnesmonument över förintelsen som har byggts i västvärlden de senaste tjugo åren och som alltjämt fortsätter att byggas. Bara i Berlin har tre monument uppförts till minne av nazismens offer under de senaste fyra åren. Förutom Peter Eisenmans nationella monument till minne av Europas mördade judar som stod färdigt 2005, invigdes sommaren 2008 ett intilliggande monument för de homosexuella som föll offer för nazismens utrotningspolitik, utformat av Michael Elmgreen och Ingar Dragset. Några månader senare påbörjades byggandet av Dani Karavans monument till minne av de romer som föll offer för samma politik, vilket beräknas stå färdigt under 2009.

Om man jämför med de decennier som följde efter andra världskriget, då förintelsen antingen bemöttes med tystnad eller infogades i tidens progressiva, framtidsorienterade ideologier⁷, har den under de senaste decennierna kommit att bli modellen för en tillbakablickande kultur, där historien används för att retroaktivt bearbeta frågor om skuld och ansvar.

Allteftersom förintelsen, precis som kolonialismen, alltmer uppfattas som integrerade delar i (snarare än avvikelser från) västerländsk modernitet, har också europeisk identitet blivit oupplösligt förbunden med en senfärdig skuld och medskyldighet.⁸ Vad som krävs av ett utvecklat och välmående samhälle idag verkar vara en vilja att ta ansvar för händelser i det förflutna, ofta långt tillbaka i tiden. Ett Europa som bärare av civilisation tycks idag därför ha

blivit liktydigt med en beredvillighet att erkänna sina misslyckanden, att bekänna, och göra upp med sin delaktighet i historiska övergrepp.

Talande exempel på detta finns i de krav som ställs på nationer som söker EU-medlemskap att de offentligt ska erkänna sin medskyldighet i, och ta retrospektivt ansvar för, övergrepp som har skett i historien. Både Polens och Rumäniens presidenter erkände för några år sedan – som goda européer – officiellt judarnas lidande och de respektive ländernas medverkan i förintelsen. Turkiets ovilja att erkänna folkmordet på den armeniska befolkningen 1915 uppfattas om ett hinder för landets medlemskap i EU. Även Serbien uppmanas att ta officiellt ansvar för övergrepp som skedde under de jugoslaviska krigerna för att komma i fråga för ett EU-inträde.⁹

Tillspetsat uttryckt verkar det i centrum för ett pågående europeiskt identitetsarbete stå en minnespolitik som inte enbart uppmanar att minnas det förflutna, utan som även rymmer en uppmaning att ta retrospektivt ansvar genom att aktualisera historien som en samhällelig plats för begrundan och bekännelse. I försöken att skapa en gemensam europeisk identitet utgör den europeiska och västerländska civilisationens misslyckanden något att enas kring. Och i förlängningen därav blir viljan att bekänna och erkänna sin historiska skuld paradoxalt nog en av de främsta markörerna på ett Europa som vill framstå som bärare av civilisation och framsteg.

Hand i hand med minneskulturens uppmaning till bekännelse av historisk skuld och retrospektivt ansvarstagande går ett annat växande fenomen som man kan kalla

för en politisk förlåtelsekultur. Det är inte enbart individer och privatpersoner som ber om förlåtelse, utan samhällen, nationer, representanter för kyrkan, statsöverhuvuden och politiker. Inte sällan ber man – på såväl religiösa som sekulära grunder – offentligt om förlåtelse för synder och brott begångna långt tillbaka i tiden.¹⁰ Johannes Paulus II bad under sin tid som påve afrikaner, indianer och ursprungsbefolkningar om att bli förlåten å den katolska kyrkans vägnar för det förtryck som skett i kristendomens namn. I Sverige minns vi när dåvarande sameminister Annika Åhnberg 1998 bad samerna officiellt om förlåtelse för den svenska statens historiska förtryck, liksom dåvarande socialminister Margot Wallströms offentliga ursäkt till Sveriges alla tvångssteriliserade året innan. Vi minns också Tony Blair som under sin tid som Storbritanniens premiärminister bad irländarna om förlåtelse för det engelska folkets likgiltighet under 1840-talets potatissvält. Listan kan göras lång.

Samtidens minnes- och förlåtelse-trend behöver förvisso inte innebära ett reellt ansvarstagande eller ens en självreflexiv hållning. Många gånger rör det sig om en förlåtelses retoriska dramaturgi eller trivialisering, om en strategisk och kanske ibland även cynisk exploatering av vissa för tillfället gångbara attityder, som en del av ett politiskt maktspel. De kritiska rösterna är också många över hur historiska händelser används i denna minnes- och förlåtelsekultur, av alltifrån politiska till kommersiella aktörer.¹¹ Det intressanta, utifrån mitt perspektiv, är emellertid inte att avgöra autenticiteten i dessa uttryck utan snarare att undersöka vad denna användning av historien ger uttryck för och säger oss om vår egen tid.

MONUMENTETS PLATS MELLAN
MINNE OCH GLÖMSKA

Gemensamt för dessa båda fenomen – såväl uppmaningen att ta retrospektivt ansvar för en historisk skuld som att be om förlåtelse för vad någon annan har gjort – är att de refererar till händelser som de som minns eller ber om förlåtelse inte har någon egen erfarenhet av, eller själva har deltagit i. Det är ofta händelser som ligger så långt tillbaka i tiden att nutida generationer endast har tillgång till dem via ett förmedlat minne, via samhällets framställningar och representationer av dem.

När det kommer till monumentets plats i minneskulturen så verkar detta förmedlade minne spela en högst väsentlig roll. Ju mindre vi minns av en händelse genom egna erfarenheter, desto mer tar sig minnet uttryck i yttre markörer och tecken, i monument och minnesmärken. Minnesplatsen fungerar som ett slags externaliserat minne.¹² Men detta minne är tvetydigt. Genom att ge minnet en materiell gestalt, i monumentets form, överlämnar vi aktiviteten att minnas till en plats som ska minnas åt oss. För till minnesplatserna kan vi komma och gå som vi behagar. När vi inte själva vill minnas får platsen minnas i vårt ställe. Genom att ge minnet en monumental form avhänder vi oss på så vis ansvaret att själva minnas.¹⁵

Låt oss dröja vid frågan om det tvetydiga i vad monument uttrycker. Utgör de platser där man kan hålla en samhällelig reflektion levande, eller är de att betrakta som offentliga arkivplatser, som snarare speglar en strävan att lösa minnesfrågan en gång för alla genom att ge den en slutgiltig form?

bert Musil på 1930-talet. Det som är slående med monument, påpekade han, är att man inte lägger märke till dem. Och ju större de är desto mindre gör de sig påmind. ¹⁴ Musil fångar här monumentets paradox: genom monumentet ger man själva den historiska händelse som inte får glömmas en definitiv form, en slutgiltig innebörd, en bestämd plats i ett minneslandskap. På så vis omöjliggör man det levande minne som man samtidigt befördrar genom monumentbyggandets själva praktik.

Men även om monumentet ger uttryck för en outtalad strävan att låta minnet ta oföränderlig gestalt kan dess sociala innebörder, dess innehåll, ändå aldrig bli lika stillastående som dess materiella form. Det som gör ett monument till ett monument är förvisso dess statiska, oföränderliga karaktär. Det står där med sitt budskap inristat i sten. Men vad detta budskap betyder varierar inte enbart över tid utan även beroende på vilket perspektiv man anlägger på den historiska händelsen, då det är betraktarna som laddar det med innebörd.

Ett talande exempel är den bit av muren som bevarats längs med Wilhelmstrasse i centrala Berlin. Den har idag blivit ett historiskt monument bland andra – förvisso ett monument över ett (försvunnet) monument. Men det är något av historiens ironi att resterna av den för några årtionden sedan så förhatliga muren idag måste skyddas med stängsel från hackande minnesturister – nya generationer strömmar till, under nya historiska omständigheter, och laddar muren med nya innebörder.

På liknande sätt tydliggjordes historiens många sediment av mening när Ludwig Engelhardts imposanta DDR-monu-

ment över Marx och Engels vid Alexanderplatz i Berlin en dag hade fått undertexten »Vi är oskyldiga!» sprayad i vitt på sockeln. Plötsligt hade monumentet blivit en spännande replik till Maurizio Nannuccis röda neonskylt som pryder fasaden på Schinkels nyklassicistiska Altes Museum ett stenkast därifrån: *ALL ART HAS BEEN CONTEMPORARY. ALL KONST HAR VARIT SAMTIDA*. Skylten visar oss att all konst i någon mening också *alltid* är samtida, även den historiska. Den ges mening och laddas med innebörd som gör den intresseväckande och angelägen i nuet. På liknande sätt förhåller det sig med monument – vare sig vi vill eller inte är dess betydelse aldrig inskriven i sten. Det intressanta med monumentet som minnesplats handlar därför inte enbart, eller ens i första hand, om det ger en adekvat gestaltning av en historisk erfarenhet, utan om hur det speglar den ständigt föränderliga relation i vilken vi står till denna erfarenhet.

Medveten om detta lät den tysk-amerikanske konstnären Hans Haacke inkorporera det attentat som hans installation mot nazismen i Graz utsattes för 1988 genom att till konstverket tillfoga en inskription som löd: *I november 1938 brändes Österrikes alla synagogor. I november 1988 blev detta minnesmonument förstört genom en bomb*. På så vis blev monumentet inte enbart ett minnesmärke över en förfluten händelse utan lika mycket en mätare på det egna samtidsklimatet.¹⁵

När nazistiska och invandrarfientliga slagord hade ristats in i Jochen Gerz och Ester Shalev-Gerz monument mot fascism utanför Hamburg 1986 betonade även de att en minnesplats utgörs av människorna som besöker den och

inte av monumentet som står där. Kommunalpolitiker i staden ansåg att minnesmärket löpte risken att bli skändat och förstört, medan Gerz själva menade att monumentet speglar samhället inte enbart genom att minnas och manifesteras det förflutna utan även genom att manifesteras det egna samhällets reaktion på och förhållande till detta förflutna.¹⁶

MONUMENT ÖVER EN FRÅNVARO

Paret Gerz tillhör en grupp konstnärer och arkitekter som sedan 1980-talet har tematiserat frågor om kollektivt minne, skuld och historiskt ansvar genom att upprätta minnesmonument som negerar sig själva och sina egna premisser.¹⁷ Monumentet utanför Hamburg bestod av en tolv meter hög blybeklädd pelare och en tavla med uppmaningen att rista in sina namn på pelaren som en markering för att man tar avstånd från fascism, krig och våld. När den yta som man kunde nå var fulltecknad, sänktes pelaren ned ett stycke i marken. Vid sju tillfällen mellan 1986 och 1993 sänkte man ner monumentet i marken, så att ytterligare en fri yta på pelaren kunde bli nåbar för människor att skriva. När pelaren blev fulltecknad 1993 lät man den så försvinna helt i marken. Som medskapare till monumentet förpliktigade man sig att »vara vaksam» som det stod på tavlan intill, för »i slutändan är det bara vi själva som kan minnas och stå upp mot orättvisa», vi kan inte överlämna det ansvaret till en minnesplats.¹⁸

Genom att rista in sina namn på pelaren var det betraktarna själva som skapade monumentet. Men de bidrog samtidigt även till dess försvinnande, vilket i sig är en intressant tematisering av monumentets plats i spänningsfältet mellan

viljan att minnas och längtan att glömma. Genom att själv försvinna ifrågasatte monumentet därtill sin egen monumental tradition och sitt existensberättigande. Det lämnade ett tomrum som enda plats för minne och reflektion.¹⁹

Gerz monument speglar även Tysklands ambivalenta förhållande till själva traditionen att bygga monument. Misstron mot monumentet är naturligtvis stor efter nazismens bruk av det monumental som estetisk kategori. Samtidigt finns i Tyskland statligt finansierade minnesmonument som ingen annanstans – monument som förvisso inte speglar den egna nationens förträfflighet utan åkallar den att minnas sina egna offer och övergrepp.

Även den israelisk-tyske konstnären Micha Ullman valde att låta sitt minnesmonument ta plats under jord – i ett hål i marken – snarare än att låta det resa sig mot himlen. I hans »Bibliotek» från 1996 på Bebelplatz i Berlin, upprättat för att minnas nazisternas bokbål som ägde rum på torget 1933, ser man genom en glasskiva ner i ett spöklikt underjordiskt rum med vita hyllor som gapar tomma fem meter under jorden. Ingen har åter fyllt hyllorna med böcker. De förblir tomma som för att markera den oåterkalleliga förlust som är konstitutiv för den tyska, och judiska, kulturen.²⁰

Denna estetik går hand i hand med och utgör en del av en bekännande och skuldtyngd minneskultur, där den monumental historien i Nietzsches mening har förvandlats till sin motsats. Det inverterade monumentet implicerar helt visst en kritik av monumentets fascistoida estetik. Men det utgör även ett försök att gestalta en historisk erfarenhet av förlust, där frånvaron och tomrummet blir monumentets egentliga objekt.

TOMRUMMET SOM MINNESPLATS

1999 beslutade den nyinrättade regeringen i Berlin att uppföra ett nationellt förintelsemonument för att markera en enad identitet och en gemensam hållning till stadens politiska förflutna. Den internationella tävling som utlystes vanns av den amerikanske arkitekten Peter Eisenman och resulterade i det mycket omtalade minnesmonumentet över Europas mördade judar som invigdes 2005 i hjärtat av den nya huvudstaden. Eisenmans monument består av över 2700 betongblock i ett sluttande fält och täcker en yta på 20 000 m² i centrala Berlin mellan Brandenburger Tor och Potsdamer Platz, en symboliskt mycket laddad plats. Beslutet att bygga ytterligare ett förintelsemonument liksom att det skulle bli Eisenmans förslag genererade en omfattande diskussion. En återkommande fråga handlade om hur man framställer det oframställbara, om förintelsen överhuvudtaget låter sig representeras och kommuniceras som minne, och om konsten är förmögen att framställa detta på ett adekvat sätt. Författaren Günter Grass var exempelvis emot byggandet av monumentet och framhöll att det inte finns några adekvata symboler för Tysklands skuld. Då konsten inte är i stånd att framställa denna måste vi offra framställningen själv. (Påpekas bör att detta var innan avslöjandet av Grass egen lockelse av nazismen som ung). Filosofen Jürgen Habermas företrädde en annan position. Han var en ivrig förespråkare för monumentet och argumenterade istället för att den materiella framställningen markerar en pågående skuldbearbetning, att det civilisatoriska misslyckandet och den historiska skulden fortsätter att vara konstituerande för tysk, i viss mening även europeisk, identitet. En kritik mot

monumentet idag är att det, i skarp kontrast till arkitektens intentioner, har blivit en del i en omfattande minnesturism, i en eventkultur som Berlin erbjuder stadens besökare, liksom att det har inlemmats i en global förintelseindustri, i enlighet med den cyniska sentensen *there's no business like shoah business*.²¹

Mindre omtalat är den tyske konstnären Horst Hoheisels bidrag till samma tävling. Hoheisel presenterade där ett monument som var kritiskt till själva idén med ett monument. Han föreslog att Brandenburger Tor skulle sprängas sönder, varefter de sprängda stenarna skulle malas ner till damm och strös ut över platsen där Brandenburger Tor stod. Slutligen skulle hela minnesplatsen täckas över med stenplattor. Hur kan man bättre minnas ett förintat folk, argumenterade han, än genom ett förintat monument? Istället för att fylla tomrummet efter alla mördade judar med en positiv form skulle man snarare, som James Young formulerar det i sin analys av Hoheisels bidrag, karva ut ett hålrum mitt i staden för att minnas frånvaron snarare än att bygga upp igen. I Hoheisels förslag framträder en kritik mot att ge ett samhälles minnesprocess monumentets form. För att säkra en plats för reflektion krävs ett monument som arbetar mot sig självt och som på så vis underminerar den monumentala traditionen inifrån.²² Även hans »Aschrott-fontänen» från 1987 genomsyras av samma tanke. Den skapades som ett minnesmonument över en fontän från början av 1900-talet på torget intill stadshuset i Kassel, finansierat av en judisk köpman och förstört av nazisterna 1939. Istället för att rekonstruera fontänen gjorde Hoheisel en negativ form genom en inverterad spegelbild av den ursprungliga fontänen.

Han lät den inte resa sig över marken såsom ett traditionellt monument, utan lät den sjunka 12 meter ner i jorden för att bevara platsen som ett öppet sår. Detta frånvarande eller osynliga monument blev en uppmaning till besökarna att söka efter minnet inom sig själva istället för att söka det i och överlåta det till en minnesplats.²³

Men även med monument som reser sig mot himlen och som anspelar på det traditionella monumentets material och form kan man gestalta ett konstituerande tomrum, en förlusterfarenhet. Den brittiska konstnären Rachel Whitereads »Namnlöst bibliotek» på Judenplatz i Wien från 2000, till minne av de österrikiska judar som mördades av nazisterna, är ett solitt betongmonument som tar upp en stor del av torget. Likväl signalerar det frånvaro, inte minst genom att bibliotekets insida är vänd ut- och in. Till skillnad från Ullmans tomma bibliotek är Whitereads fullt av böcker. Men böckerna står inte med pärmarna utan med boksiddorna vända utåt, vilket gör dem otillgängliga för oss. Även dörren till biblioteket är in- och utåtvänd och går därför inte att öppna. Som betraktare stannar man kvar på utsidan. Det inre rummet förblir en tom plats som inte går att fylla med närvaro, en reflektionens återvändsgränd.²⁴ Tomrummet har fått konkret materialitet och blivit det som utgör själva minnesplatsen.²⁵

Mot bakgrund av monumentets tvetydiga status mellan minne och glömska är det inte förvånande att nutidens minneskultur både utmärks av ett överdrivet intresse för och samtidigt en stor skepsis mot monumentet. I det inverterade monumentets estetiska uttryck kan vi hitta nya former för det historiska berättandet, då de rymmer en uppmaning till

reflektion över hur vi står i relation till den historia som vi genom monumentet uppmanas att minnas – om hur vi använder historien för att begripa oss själva. Denna användning av historien som en plats för självreflektion inbegriper frågor om hur relationen till det förflutna laddas med etiskt innehåll. Det inverterade monumentet är därför intressant, inte enbart som exempel på en minneskultur som ställer misslyckande, skuldbekännelse och historiskt ansvar i centrum, utan även som en kritisk reflektion över det etiska innehållet i vår tids minnesproduktion.

Det inverterade monumentet söker gestalta en förlust-erfarenhet i dubbel bemärkelse. Dels handlar det om att gestalta något som för alltid är borta genom att ge tomrummet en form, om att ta fasta på det existentiella och civilisatoriska hål som förintelsen lämnade efter sig och som efterlevande generationer har att förhålla sig till, snarare än att gestalta eller representera själva förintelsen. Dels handlar det om att gestalta en förlust av en levd erfarenhet. Hur minns man som efterlevande generation en sådan frånvaro? Kanske, som James Young beskriver det, genom att reproducera frånvaron – genom ett frånvarande monument som bara är närvarande i minnet av dess frånvaro.²⁶ Och genom att skapa en gemensam plats för reflektion runt denna frånvaro. För den man möter på denna tomma plats är ingen mindre än sig själv som reflekterande, historisk varelse.

»Jag skriver om mig själv tills jag försvinner»

Till kritiken av bekännelsen

ULF OLSSON

Vi är omgivna av bekännelser: man sätter oskyldigt på tv:n om kvällen och hamnar i en psykopatisk mördares bekännelsestund hos sin psykoanalytiker: programmet heter *Sopranos*. Man slår på tv:n en annan kväll, hamnar nu i en bekännelsestund där ett äkta par, nej, *tre* äkta par, söker råd hos terapeuten: serien heter *Tell me you love me*. Slå på sporten, och du hamnar ofelbart i frågan: »Hur känns det?»

Så kan man bläddra bland tv-programmen och ideligen hamna i mer eller mindre gestaltade eller ritualiserade bekännelser.

Eller man kan slå på datorn och konstatera att man också där måste offentliggöra sig själv: *Facebook*, *MySpace*, dejtingsidor och vad allt. Eller man tar en promenad på stan och överallt skriker löpsedlarna ut olika typer av bekännelser.

Och då har vi redan varit hos vår psykoanalytiker eller terapeut och bekänt oss, några av oss kanske rentav har varit i kyrkan och bekänt våra synder.

BEKÄNNELSENS GESTALT

Så tycks vi infogade i ett fångstnät av bekännelser: vi deltar i olika bekännelsepraktiker, samtidigt som vi ser dem eller läser dem gestaltade. Jag är intresserad av just detta: vad synliggör gestaltningen av bekännelsen?

I min diskussion skall jag använda mig av två av 2008 års mest uppmärksammade böcker: Lars Noréns *En dramatikers dagbok* och Per Olov Enquists *Ett annat liv*.¹ Båda böckerna överskred kultursidans recensioner och cirkulerade på löpsedlar och i intervjuer: båda blev i osedvanligt hög grad *offentliga* händelser.

Båda böckerna fick mycket bra recensioner, även om det extremt negativa mottagandet av Noréns bok i Dagens Nyheter (som med tiden fick kampanjliknande drag) tenderade att överskugga den annars ofta hänfödda kritiken. Enquist har också fått en del negativ kritik, men i stort: båda mycket positivt mottagna.

Båda böckerna var också skickligt marknadsförda. I Noréns fall vändes det emot honom: anklagelser riktades mot Bonniers och mot Norén själv för att försöka manipulera utgivningen. Sådana anklagelser har inte riktats mot Norstedts och Enquist – ändå var den boken lika marknadsförd.

De två böckerna liknar varandra – men är ändå djupt olika. De förhåller sig båda aktivt till bekännelsen – men på helt olika sätt. Helt kort kan man ange det som en genreskillnad: Norén skriver en dagbok, och en sådan följer ett liv, skuggar det i samma takt som det utspelas. Den förtecknar händelserna i ett liv, snarare än dess historia: det egna jaget studeras medan det händer.

men försedd med samma namn som Enquist, och ingen tar fel på att det handlar om honom själv. Och han disponerar sin framställning så som självbiografen länge disponerats: dess första del heter »Oskuld», dess andra »En starkt upplyst plats», och dess tredje del »In i mörkret» – oskulden som förloras, fallet ned i mörkret: Enquist skriver in sig i en kristen berättelse, som naturligtvis stärks av att han växer upp i en genuint kristen miljö. Norén gör tvärtom: när han beundrar skapelsens skönhet är den bara ett bevis för att Gud inte finns.

Lika och olika, alltså. Men man kan också observera att böcker som dessa skall läsas inte bara som effekter av liv, utan kanske hellre som konstruktioner av liv. Istället för att ifrågasätta sannings- eller den moraliska halten i rapporterade erfarenheter, tror jag att en läsning av Norén och Enquist som konstruktioner av identiteter, relaterad till frågan om hur vi görs till subjekt, är betydligt mer produktiv. – Men innan jag fördjupar mig i mina två böcker vill jag något teckna en bakgrund till mitt resonemang.

BEKÄNNELSENS HISTORIA

Michel Foucault ger namnet *exagouresis* till den bekännelsepraktik han menar är helt dominerande idag: »den permanenta verbaliseringen och upptäckten av självet omärkliga rörelser.»² Att ge ett grekiskt namn till dagens bekännelsepraktiker antyder att det handlar om en urgammal historia. Vårt, som Foucault skriver, »egendomligt bekännande samhälle» uppfinner på intet sätt bekännelsen.⁵ Dess viktigaste källa är grekisk-romersk antik och den tidiga kristendomen: vår tid modifierar teknikerna för bekännelsen och hittar

nya sätt att distribuera den. Men som Foucault betonar är bekännelsen redan från början en *offentlig* handling. Vår tids terapeuter kan förneka det offentliga och yra om tystnadsplikt: men redan att vi talar inför terapeuten innebär ett offentliggörande.

Det är alltså i bland annat den tidiga kristendomen som bekännelsepraktikerna utvecklas, i dess klostermiljöer. Poängen med bekännelsen var inte att den skedde i enrum med Gud utan att botgöraren bekände inför en annan människa, novisen bekände inför priorn. Foucault skriver: »utvecklingen av ordet ›bekännelse› och den juridiska funktion det fått är i sig själv betecknande; ›aveu› betydde först någons bekräftelse på annan persons ställning, identitet och värde, men gick sedan över till att betyda någons erkännande av sina egna handlingar eller tankar».⁴ Här anar vi varför Foucault kan hävda att bekännelsen alltid sker i »ett maktförhållande»:⁵ att bekänna sina synder, sanningen om en själv, inför någon annan innefattar alltid ett erkännande av den personens betydelse. Men bekännelsen är nu en så självklar del av våra vardagliga liv, skriver Foucault, att »vi inte längre uppfattar det som verkan av en makt som tvingar oss».⁶

Den kristne måste bekänna sanningen om sig själv: varför? Så bevisade man sin tro, och man gjorde genom offentliggörandet sig själv tillgänglig för korrigerande: man måste bekänna den *rätta* tron, man måste manifesteras den, »publicera» den, som kyrkofadern Tertullianus skrev. Bekännelsen innefattade då att man bekände inte bara syndiga handlingar utan också syndiga tankar: själv blev bästa vittne mot självet, man framställde sig själv som syndare.⁷

Det handlar alltså inte bara om en läpparnas bekännelse, om en fras att repetera: bekännelsen måste vara individuell. Det är just jag som genom att bekänna just mina synder underordnar mig en inte alls individuell utan tvärtom generell lag, om sedan religiös eller psykologisk.

Bekännelsen har alltså en åtminstone tvåtusenårig historia. Men på vägen fram till vårt nu händer något, vilket kan markeras med Jean-Jacques Rousseaus självbiografi *Confessions*, utgiven 1782, skriven några år tidigare: den symboliserar en ny typ av litteratur som inte längre består i hjältesagor eller legender utan som »var anpassad till uppgiften att ur sitt eget själsdjup få sanningen att stiga upp bland orden, en sanning som genom själva bekännelseformen kom att hägra som ouppnåelig.»⁸ Litteraturen blir med Rousseau en teknologi för individualisering: i litteraturen framträder den unika individen – till skillnad, kanske, från den kristna ritualen där bekännelsen blivit rutin.

Strindberg nämner i *Inferno* bekännelsen »coram populo»: inför allt folket.⁹ Men hur hänsynslöst Strindberg än tycktes bekänna sig själv inför allt folket, så var den absoluta sanningen om honom ouppnåelig: det fanns alltid en bok till att skriva om jaget...

Men – för att nu avsluta denna bakgrundsteckning – där befinner vi oss nu. Eller snarare: kanske har detta historiska ögonblick när litteraturen tycktes definiera människan i hela hennes rikedom och djup gått förlorat, litteraturens privilegier övergått på andra medier. Samtidigt håller nog litteraturen, som är ett långsamt medium, fast vid sina traditioner: självbiografen lever sitt liv som vore den fortfarande en viktig genre. Och kanske är den det: de gånger litteratu-

ren numera når utöver kultursidan är när den överskrider gränsen mellan fiktion och verklighet. Och självbiografin är en av de litterära former i vilka verkligheten låter sig benämnas, och namnet tycks avgörande för dess offentliga genomslagskraft.

Ett annat liv

Per Olov Enquist vittnar om detta: på omslaget till sin bok sitter han själv, lätt framåtlutad, med allvarligt fårat ansikte och med händerna, som genom kameraperspektivet blivit väldigt stora, knäppta: han illustrerar syndaren beredd till bekännelse och botgöring – men också namnets betydelse: han marknadsför sig själv. Vi kunde se ett exempel på dess framgång i Dagens Nyheter av den 27 september 2008: förstasidan pryddes med en bild av Enquist som föreläste på bokmässan i Göteborg. Och publiken satt och lyssnade till synes uppmärksamt, med de lätt åt sidan lutade huvuden som signalerar empati och förståelse.

Ett annat liv – vad betyder titeln? Hela Enquists bok är uppbyggd enligt en dramaturgisk modell av tilltagande spänning. Framgångssagan om pojken från Hoggböle, Västerbotten, som erövrar hela världen, kommer att brytas: oskuld skall förbytas i synd. Alla vet nu om den hemlighet – eller snarare: den sanning om sig själv – som Enquist bekänner. Den lille pojken från den djupt kristna miljön, där han svär att aldrig smaka spriten, faller alltså.

Alkoholismen är ett annat liv, som kan stavas förnedring. Boken är då Enquists sätt att undersöka sig själv, att *förstå* sig själv, att *förklara* sig själv. Den tar då nödvändigtvis be-

själva yttras i vårt samhälle. Liksom oskulden ska förloras och mörkret välla in i individen, ska mörkret skingras och individen stiga ut som ny ur bekännelsen: sådan är genrens lag. Det andra liv som titeln talar om, kan då lika gärna ses som det liv som nu inställer sig, *efter* bekännelsen och offentliggörandet av den skamliga hemligheten. Det livet var då: nu lever jaget befriad ett annat liv.

Den självbiografiska form som Enquist använder förtecknar jagets historia: i den tar reflektionen över jaget gestalt. Självbiografen sammanfattar livet, skänker det kontinuitet, hur många luckor denna historia än innehåller så finns linjen där: den som leder fram till synden, bekännelsen och omvändelsen. Som sådan är Enquists bok inte särskilt unik eller intressant: dess framgång beror av dess konstnärliga kraft snarare än dess form. Men samtidigt innebär självbiografen naturligtvis alls ingen sanning om Enquist: den *konstruerar* honom, i den kan Enquist stilisera sig själv – den är en marknadsföringsåtgärd och inget annat.

Men det som ändå gör Enquists bok lite extra intressant i mitt perspektiv är dess gestaltning av ett par typiska bekännelsescener.

Enquist berättar hur han blir ett problem för sin ensamstående mor. Hon vill uppfostra honom i en kristen tradition, hon vill »lära barnet uppriktighet, alltså att renhjärtat och utan fruktan bekänna sina synder.» (28) Men »problemet är bara att han, eftersom han är så snäll, aldrig har några fel att bekänna.» Men för att glädja modern med att bekänna, uppfinner den unge Per Olov en synd att bekänna. Tyvärr genomskådar modern barnet: »Det är en förtvivlad situation» – men barnets manipulering av bekännelsesituationen

leder till att han i fortsättningen slipper att varje dag bekänna inför modern. Då har han också av modern begärt att också hon skall bekänna: lika för lika. Föräldern, barnet och den hotande traumatiseringen – det är en typisk situation som återfinns i snart sagt varje självbiografi. Men Enquist kortsluter den alltså: avslöjar dess regler, dess brist på ömsesidighet, och dess inneboende fiktion.

Den andra bekännelse-scenen jag tänker på återfinns i bokens slut. Den svårt alkoholiserade Enquist har tagits in för vård, och i kretsen av anonyma alkoholister begär man bekännelsen, den som inleds med orden »Hej, jag heter Per Olov och är alkoholist». Enquist gestaltar scenen, men analyserar den också: »Deltog man var det en bekännelsehandling, och bekände man, men ej med uppriktigt hjärta, då var det en dödssynd. Här skall du ärligt säga att du tillhörde förtappade. Den uppriktiga bekännelsen skall bli insteget till syndfriheten.» (453) Denna bekännelserituals kristna ursprung blir alltså tydligt i Enquists bok, och han påpekar också mycket riktigt att rötterna till AA står att finnas i Oxfordrörelsen och Moralisk Upprustning.

Också denna bekännelseritual kan manipuleras. Men framför allt blir den mardrömslik: den vill fånga in honom och återföra honom till barndomen – det fanns ingen räddning från frälsningen. Så det blir några vändor in och ut, fram och tillbaka.

Men slutligen inställer sig en räddning från alkoholismen: skrivandet. Och jag skall återkomma till skrivandet. Men det är som om bekännelsen trots allt blivit problematisk: Enquists bekännelse är inskriven i vad som nästan liknar en parodi på traditionen – ändå är skrivandet vägen ut.

En dramatikers dagbok

Lars Norén och *En dramatikers dagbok*. Bokens ikonografi är nu annorlunda: matt svarta pärmar. Ingen paginering av de cirka sjuttonhundra sidorna: bara datumen organiserar textmassan. Bild på författaren finns, men bara innanför pärmen, längst fram och längst bak i boken. Och det vilar en tyngd över boken, ett allvar. Och som ni minns så lockade Norén i Dagens Nyheter inte fram några förstående läsare, tvärtom lockade han fram makten: en dömande kritik som förklarade honom skyldig till en rad övergrepp på namngivna personer. Och skyldig till eftergivenhet inför den nazistiska ideologin.

Varför en dagbok? I en i boken tidig anteckning, från 28 september 2000, skriver Norén: »Jag försöker redigera min existens. Jag försöker minnas fotografierna som tas medan vi lever redan innan det har hänt.» Redigera: formuleringen är intressant eftersom den säger att existensen för Norén är en text: det är sådana man redigerar. Eller en film. Eller ett ljudband. Oavsett, så är denna redan medialiserade existens inte ordnad: dagboken syftar till att ordna den.

Det sker genom beskrivning. Dagboken noterar, den samlar yttre tecken, den beskriver inre tankar. Dagboken har inget centrum, trots jagets centrala roll i den: den är additiv, snarare än substantiell. Jaget är dess förutsättning, men inte som minne och historia. Poängen är att den befinner sig i nuet, den skriver inte barndomens och vuxenblivandets historier, utan det dagliga skeendet. Norén skriver också uttryckligen att han vill skriva »realistiskt, för att inte säga behavioristiskt» (5/2/01), några gånger upprepar han att han vill skriva enbart »fakta och data, inga åsikter, inga

känslor och tankar.» (21/4/01) Dagboken har alltså som form inte den *förklarande* impuls som styr självbiografin: istället för en förklaring upprättar den en förteckning. En annan sak är att dagboksförfattaren visst kan minnas barndomen, också Norén gör några enstaka sådana utflykter i det förflutna. Men dessa passager kan läsaren svårligen göra till någon sammanhängande livshistoria.

Noréns deklarerade syfte med dagboken är i stället det rakt motsatta: dagboken skall inte göra honom hel, tvärtom skall skrivandet befria honom från honom själv. I en rad formuleringar återkommer Norén till detta tema, som för övrigt också genomströmmar hela författarskapet:

»Jag har slagit sönder de berättelser som jag skulle vara fortsättningen på.» (31 januari 2001)

»Jag skriver om mig själv tills jag försvinner.» (15 augusti 2002)

»Tiden går så fort när jag skriver, mitt liv försvinner.» (22 april 2003)

»Fast jag oavbrutet skriver om mig själv och det jag minns från min värld är jag inte intresserad av mitt jag. Jag försöker beskriva det instrument som jag är. Mina redskap. Jag är inte intresserad av mig.» (25 oktober 2004)

Men trots dessa och andra försäkringar om ett absolut ointresse för det egna jaget så är Noréns dagbok alldeles själv-

klart fylld av jaget. Men det räcker inte för att beslå Norén med en motsägelse. När Norén säger sig vilja försvinna, vilja skriva sig till försvinnande, så kan den viljan tyckas likna den kristna transcendensen: ett annat liv. Men en formulering som att »jag vill redigera min existens» knyter Noréns dagbok till en tradition äldre än den kristna, nämligen den stoiska. Dagboksskrivandet var en av de praktiker som stoikern utövade i syfte att vinna kontroll över sig själv. Askas, diet, gymnastik, dagboksskrivandet: se där några inslag i det stoiska projektet. Syftet var att ta makten över sig själv, att inte förslavas under sina drifter och laster.

BEKÄNNELSENS KONSTRUKTION

För Foucault finns en avgörande klyfta mellan grekisk och kristen kultur i synen på jaget. För de kristna finns sanningen om jaget i det fördolda, i vårt inre, och måste bekännas. Och vi ska bekänna inte bara vad vi gjort, utan också hur vi tänkt, hur vi känt. Bekännelsen gör oss sedan tillgängliga för styrning och kontroll. Denna kristna version av den klassiska tankefiguren »känn dig själv» står i motsats till exempelvis den antike stoikerns »omsorg om sig själv», som innebar en systematisk träning av jaget och den egna kroppen: det gällde att lära sig att behärska den egna kroppen och viljan.

Men har dessa historiska hållningar verkligen relevans för våra liv idag? Utan tvekan – därför att de inte enbart är historiska dokument. Grovt talat kan man säga att Norén vidareför den stoiska traditionen att ta hand om sig själv, Enquist däremot den kristna traditionen, men också den med rötter i grekisk antik, att känna sig själv.¹⁰ Poängen med

de moderna texterna är att de synliggör ett system vi alla är indragna i, där vi tvingas producera oss själva genom att bekänna oss. Enquist gör det genom att skriva in sig i det, Norén tvärtom genom att skriva bort sig från det.

Men båda gör det offentligt: Enquist skriver sitt jag, Norén sitt icke-jag, offentligt. En central aspekt av bekännelsen var ju enligt Foucault att den alltid sker inför någon: vem är denna någon? Jag har inga svar på frågan, men jag trevar gärna efter ett.

I båda dessa böcker, Noréns såväl som Enquists, är skriften och skrivandet centrala. Skriften är i själva verket det transportmedel med vilket Enquist färdas hem till sig själv, medan den för Norén transporterar honom bort från sig själv. Samma färd sätt, men diametralt olika färdmål.

Plötsligt börjar Enquist skriva det som skulle bli romanen *Kapten Nemos bibliotek*. Han förstår att han fortfarande kan skriva: »Och när han insåg det visste han plötsligt. Han var räddad.» (526) Fortfarande sker det i kristna termer: räddad, mirakel. »O Du mitt ljus» åkallar han datorns ljus när den står i viloläge. Boken skulle handla om återuppståndelse: och den som återuppstår är Författaren. »Räddad» – så lyder romanens sista ord.

Hos Norén återuppstår kanske inte författaren, åtminstone inte lika dramatiskt som hos Enquist. Men skrivandets problem finns där, vandan, skrivkrampen, det intensiva arbetet med skrivandet. Inte för inte är detta en dramatikers dagbok, inte en privatmans. Arbetet står centralt i dagboken: utförandet. Och effekten av dagbokens minutiösa redogörelser för inköp av kostymer, kärleksproblem och rosenodling är jagets paradoxala försvinnande. Mängden av detaljer får

eget liv – medan det »jag» som skriver reduceras till ett medium för skrivandet.

Kontentan blir likaså paradoxal: Norén uppnår, eller vill åtminstone uppnå, det kristna ideal som är jagförlusten, det jag som inte längre är jag. Det ateistiska projektet skrivs in i en profan version av kristen mystik. Enquist, vars självbiografi så hårt är inskriven i en kristen typologi, uppnår i stället till synes den stoiska självkontrollen: han räknar upp vad han skrivit efter *Kapten Nemo*: en essäsamling, tre romaner, en barnbok, fyra teaterpjäser (528), och nu självbiografien därtill. Den alkoholiserade författaren har blivit en skrivande författare igen, i full kontroll över sina uttrycksmedel. Trogen dagboksformen summerar Norén aldrig på detta vis: han regisserar, skriver pjäser, översätter – men han summerar inte. Dagboken är inte åtskild från det arbetet: Norén lever inför oss upplöst i ett flöde av skrift.

Varför måste de utföra dessa handlingar, självbekännelse och självkontroll, offentligt? Därför att de skriver – och skriften förverkligas bara som offentlig text. Båda böckerna är en effekt av upphovsmännens författarskap: de skriver för att de är författare. Och deras författarskap producerar dem: Enquists narrativt förankrade författarskap producerar hans självbekännelse som ett sammanhängande narrativ, en livshistoria. Noréns fragmentiserade författarskap producerar honom som en löpande anteckning, utan början, utan slut.

I bekännelsens historia var ett centralt inslag att den troende skulle ta avstånd från sig själv, syndaren förklara sig villig att byta liv, bli en annan. Enquist gör det: han blir en Annan – syndaren flyttar hem till sig själv igen. Norén gör

det inte – och hans transcendens beror inte av en rörelse upp mot ljuset, utan snarare av den motsatta: att borra sig allt längre in i skriftens mörker. Det går inte flytta hem i Noréns skrift, den är alltför rörlig.

LÄSARENS FUNKTION

Min avsikt har nu inte varit att ställa mina två böcker mot varandra för att framtvinga ett val. Man behöver inte föredra den ena framför den andra. Men båda vittnar, på var sitt och mycket olika sätt, om hur vi publicerar oss, hur vi blir oss: det är poängen med gestaltningen. För ett ögonblick kan gestaltningen transportera oss, placera oss på en distans där förhoppningsvis något låter sig ses och en kunskap därmed vinnas. Men då kan vi inte låta oss luras av böckerna: om bekännelsen alltid utförs i ett maktförhållande, vilket är detta för litteraturens del? Skulle vi definiera läsaren som makten i förhållande till texten, då blir varje läsare en domare, varje omdöme ett domslut. Men makten är inte en person, utan snarare en relation.

Ändå kanske läsaren i någon mening utgör den makt inför vilken litteraturen utspelar sig, inte som person utan som funktion. Läsaren är bäraren av den normalitet inför vilken bekännelsen prövar gränsen för det normala: alkoholismen är en sådan. Tv-programmens bekännelser fungerar likadant: olika typer av beteenden och berättelser prövas, gränserna för det mänskliga ritas upp – innanför dem utspelar sig läsarens och betraktarens liv. Genom läsaren och betraktaren blir makt närvarande. Här fungerar Noréns och Enquists böcker mycket olika: Enquists spelar normalitetens spel, den drar upp gränser. Författaren

individualiseras som den vilken överskrider gränserna: han måste då återföra sig själv – eller av läsaren återföras till sig själv. Också hos Norén överskrider just författaren gränser: men han kan inte återföras till sig själv – han är framgångsrikt försvunnen. För den negative läsaren: försvunnen bland Yamamotokavajerna. För den mer positive: försvunnen i skriften.

Krypthistoria och det nazifantastiska som medierat minne

EVA KINGSEPP

Natt, regn, åska. I en gotisk kyrkoruin någonstans ute på landsbygden försiggår febril aktivitet. Från stenväggarna hänger svarta banér med mystiska symboler i rött: hakkors och drakar. Och i mitten av allt står en skräckinjagande gestalt: en lång, svartklädd SS-officer med heltäckande ansiktsmask och slängkappa. Ett stycke ifrån står ett något udda kärlekspar: han är skallig, skäggig och iförd en lång pälsbrämad mantel, hon är blond, välsminkad och iförd svart SS-uniform. De avbryts av en röst som kommenderar: »Grigorij! Ilsa! It's time!»

Händelserna iakttas av några amerikanska soldater som ligger gömda utanför ruinen, och nu blir de vittnen till den något osannolika kombinationen av nazitysk och tsarrysk ockultism: »Grigorij» är nämligen ingen mindre än den ökände munken, helaren o.s.v. vid den siste tsarens hov, Grigorij Efimovitj Rasputin, som mördades 1916 men som återuppstått/återkallats till livet och nu hjälper nazisterna.

66 I den ceremoni som väntar – och som Führern har väntat

på i fem år, »five years of research and construction!» – skall Rasputin öppna en port till andra sidan och kalla in mörka krafter, allt i syfte att stärka nazisternas krigsmaskin och göra den oövervinnelig. Men amerikanerna sätter käppar i hjulet, ceremonin avbryts just som en magisk port har öppnats i den svarta natthimlen, och kaos utbryter. SS-officern reagerar blixtnabbt: han faller ut långa knivar ur sina svartbehandskade händer, sveper med slängkappan som hade han gigantiska fladdermusvingar, går till blodig attack och försvinner sedan spårlöst.

Detta är den inledande scenen i den amerikanska filmen *Hellboy* (2004), byggd på den tecknade serien med samma namn av Mike Mignola.¹ Men den kunde också ha ingått i vilken fantasifull skildring som helst där onda nazister kombinerar det övernaturliga med spjutspetsteknologi i syfte att få världsherravälde. Nazisterna kunde även ha bytts ut mot t.ex. illasinnade utomjordingar, vilket antyder att det inte främst är deras egenskap av just nazister som är väsentlig, utan nazisterna som symbol för det omänskligt *onda*. Den kusliga karaktären med knivarna, introducerad för publiken som Karl Ruprecht Kroenen, är här ett utmärkt exempel genom att han inte bara är SS-officer – en etablerad populärkulturell arketyp för ondska – utan också i såväl klädsel som beteende uppvisar många gemensamma drag med andra klassiska medierade dödsbringare som t.ex. greve Dracula. Likheter accentueras ytterligare genom hans närvaro i den gamla kyrkoruinen. Intertextualiteten utgör bara en indikation på att *Hellboy*, liksom många andra skildringar med liknande tema, genremässigt kan placeras inom det fantastiska och/eller det gotiska.² Eftersom det dessutom

finns vissa karaktäristiska, ständigt återkommande drag, vill jag dock föreslå en egen etikett: *det nazifantastiska*.⁵ De symboliska och stereotypiska elementen i den ovan återberättade scenen – den onde SS-officieren, den blonda nazikvinnan, kombinationen av science fiction-teknologi och magi, den gotiska miljön – återkommer inte bara inom olika slags fiktion, rollspel och dataspel, utan till och med i dokumentärfilmer på temat Nazityskland. Intertextualiteten ger alltså upphov till ett *symboliskt flöde*, som ofta går över genregränserna. Detta gäller också formen rent allmänt: i både dokumentärer och spelfilm används t.ex. stämningsskapande attribut som spöklik musik, slow-motion och visuella effekter. Genom dessa återkommande symboliska överlappningar på olika plan blir gränsen mellan fantasi och verklighet inte bara oklar, utan ofta rent av upplöst. Den påtagliga transmedialiteten, där samma eller liknande innehåll återkommer i flera olika slags medier, bidrar till att skapa ett slags övergripande medierad hybridverklighet, där vissa beståndsdelar är hämtade ur fiktionens värld medan andra kommer från den historiska verkligheten. Steget är inte långt till Baudrillards begrepp *hyperrealitet*, även om detta är något som inte kommer att diskuteras närmare här. I stället kommer jag att undersöka hur historiemedvetande och »minnen» av historien skapas genom representationer i framför allt film, men även dataspel. En utgångspunkt är att medieindustrin påverkar vårt kollektiva minne av Nazityskland, precis som medierna över huvud taget är centrala för formandet av vår världsbild. För en absolut majoritet av dagens människor tar Nazityskland gestalt i form av olika medierepresentationer. Hur uttrycks då detta konkret, och

på vilket sätt influerar det ovan nämnda symboliska flödet och de oklara gränserna mellan fakta och fiktion bilden av historien?

DET MEDIERADE KOLLEKTIVA MINNET

Kollektivt minne är ett begrepp som ofta brukar användas för det gemensamma sätt på vilket individerna i ett samhälle eller en kultur »kommer ihåg» en händelse, en period, en person etc. ur det gemensamma förflutna. Ett vanligt uttryck för detta utgörs av monument och ritualer, vilka ofta har sitt ursprung i en omvälvande händelse som på något sätt har varit viktig för gruppen (nationen, samhället, kulturen o.s.v.) och som har bidragit till att hålla samman denna kring något som upplevs som betydelsefullt. Ofta kan dessa monument och ritualer ha ett ursprung som ligger långt tillbaka i tiden och därmed snarast har antagit mytiska kvaliteter. Antropologen och mytforskaren Claude Lévi-Strauss är en av dem som betraktar dagens medierade historieberättande (alltså återberättande av händelser ur historien) som en motsvarighet till äldre tiders traderande av myter.⁴ Det finns stora likheter mellan myt och kollektivt minne, inte bara genom att det handlar om »stora historier» om »oss» som traderas, utan också genom den auktoritära prägel: bakom det som berättas ligger ett anspråk på tolkningsföreträde både i fråga om själva narrativet och de etiska lärdomar som (eventuellt) kan göras ur detta. Här utgör andra världskriget i allmänhet och Nazityskland i synnerhet ett utmärkt exempel på en sammansmältning av myt, historia och kollektivt minne.

Historikern Peter Aronsson talar inte om kollektivt min-

ne, utan om *historiekultur*, *historiebruk* och *historiemedvetande*. I historiekulturen ingår olika beståndsdelar – kvarlevor, dokument, monument, bilder, berättelser osv. – vilka väljs ut och används i ett historiebruk, ett återberättande och/eller sätt att »minnas», och därmed bygger upp ett historiemedvetande, en idé eller föreställning om historien.⁵ Dessa kan, men behöver inte följa det kollektiva minnets ramar. I synnerhet i fråga om historiemedvetandet handlar det snarare om ett »minne» på individnivå, som i högre eller mindre utsträckning kan överensstämma med andra individers eller grupper. Aronssons modell visar på en dynamik, på historiebruk som process, och ger ett påtagligt utrymme för aktivitet både hos enskilda individer och inom mindre grupper. Medan det medierade kollektiva minnet visserligen ingår som en betydande del i såväl historiekultur som historiebruk – det talar om för oss vad vi skall minnas, hur och varför vi skall minnas detta – är detta i synnerhet i sin mainstreamform auktoritärt och monolitiskt till sin karaktär.⁶ Det förefaller också ligga en viss tröghet i detta: det förändras inte så lätt, och även om det kan finnas vissa variationer, så återfinns dock en stadig kärna. Det är ofrånkomligt att historien idag, liksom historiebruket, i hög grad utgör *underhållning*. Populärhistoriska böcker, tidskrifter och dokumentärfilmer utgör en omfattande marknad, historien utgör en aldrig sinande källa till uppslag för spelfilmer och dataspel, och intresset är också utbrett på »gräsrotsnivå» med olika former för historiebruk, från släktforskning till historiska festivaler och historisk reenactment. Historien blir en möjlighet till eskapism, till njutning, och till sådana upplevelser av det spektakulära som inte vår egen tid lyckas

erbjuda. I många fall finns också ett mått av utopi, där det förflutna får tjäna som projektionsyta för något som är bättre än det nuvarande. Men det kan också visa upp en värld som är sämre, vilket gör att vi ändå kan känna oss ganska tillfreds med vår egen tillvaro. Hur som helst är historien något som är *annorlunda*, och som erbjuder upplevelser som skiljer sig från vår egen vardag. Här kommer det fantastiska in som en viktig komponent.

DET FANTASTISKA OCH DET NAZIFANTASTISKA

Det fantastiska brukar användas som en genrebeteckning inom litteratur och film. Här återfinns det spektakulära, storslagna och övernaturliga, och det hemska, kusliga och skrämmande innehar också en central plats. Det fantastiska hör hemma i en *alternativ värld*, där det omöjliga är möjligt, där det som inte kan finnas ändå kan finnas, där det säkra bytts ut mot det osäkra och de egna sinnena inte längre går att lita på. Som Todorov uttrycker det: »The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparent supernatural event».⁷ Även om de flesta medierepresentationerna av Nazityskland i fråga om tilltalet tenderar att präglas av det som Rosemary Jackson hänför till »the marvellous»,⁸ d.v.s. sagor av mer traditionell typ med en auktoritär, allvetande berättare, så finns det ändå viktiga överensstämmelser med det fantastiska. Det gäller framför allt i fråga om de element som bygger upp den beskrivna världen. Intressant nog återfinns i fråga om Nazityskland element av det fantastiska inte bara inom fiktionen, utan i förvånansvärt hög grad också i t.ex. dokumentärfilmer av mainstreamkaraktär, där två

teman är ständigt återkommande: mysterium och apokalyps. Den fantastiska världen är, till skillnad från t.ex. sagans, inte en fantasivärld, utan befinner sig i gränslandet mellan den vanliga världen och *något annat*, något som är svårt att riktigt sätta fingret på. Todorov hänför det fantastiska till en gränsszon mellan »the marvellous» och »the uncanny», vilket visar på något av den ambivalenta karaktär som ofta präglar genren. Inom »the marvellous» accepteras existensen av det övernaturliga som en möjlig förklaringsgrund, till skillnad från »the uncanny», där det skenbart övernaturliga tvärtom blir förklarat.⁹ Det fantastiska öppnar upp mot ett område inom men ändå utanför den vardagliga världen, där inte minst det metafysiska har en självklar plats. I många populära medierepresentationer av Nazityskland blir det tydligt hur detta skildras som en anomali, en plats där allt är helt annorlunda jämfört med i den övriga »civiliserade» världen, och där också det omöjliga verkar vara möjligt. Genom att dessa typiska karaktärsdrag för det fantastiska också återfinns inom genrer som annars av publiken brukar förknippas med information och faktaförmedling grundläggs förutsättningarna för den uppluckring av gränserna mellan fakta och fiktion och för det symboliska flöde som jag tidigare varit inne på.

Jag använder termen *det nazifantastiska* för att beskriva denna fantastiskt präglade version av Nazityskland. Här finns två inriktningar, som skenbart kan tyckas motsvara »the marvellous» och »the uncanny»: *naziockultism*, där det övernaturliga och ockulta, magi och andlighet kopplade till Tredje riket är centralt, och *naziteknologi*, där högteknologisk forskning kring hemliga supervapen står i fokus. I den

senare ingår också medicinska experiment på människor, vilket gör att de hemliga supervapnen inte bara utgörs av de historiskt existerande V1 och V2-raketerna, utan även sådant som framexperimenterade zombiesoldater, och dessutom flygande tefat. Det som förenar de båda områdena är något som kan kallas för en *nazistisk naturvetenskap*, där metafysik är jämställd med fysik, alkemi med kemi, och ras- och blodsmystik med biologi. Sett till medieutbudet är det naziockulta i klar majoritet: teknologi och medicin kommer ofta in som underordnade, men betydelsefulla, element i detta. Jag kommer strax att presentera de olika delarna närmare, men först är det lämpligt att introducera begreppet – och företeelsen – krypthistoria.

KRYPTOHISTORIA

Det ligger nära till hands att föreställa sig beståndsdelarna i en historiekultur som något vederhäftigt, något som genom själva sitt ursprung bär autenticitetens och dokumentationens prägel. Jag nämnde tidigare kvarlevor, dokument, monument, bilder och berättelser som exempel, och sade att dessa – eller snarare ett urval – utgör föremål för ett historiebruk. Vad händer då med det historiska grundmaterialet när det övergår till att bli brukat? Till att börja med blir det föremål både för tolkning och för omvandling till en symbolisk representation, där de betydelsebärande elementen omformas och sätts ihop till meningsfyllda enheter. I och med detta har dock historien så att säga lösgjort sig från sig själv, och kommit att utgöra råmaterial för något nytt, nämligen *representationer av historien* – som kan se ganska olika ut. I fråga om Nazityskland illustreras detta särskilt

tydligt genom det fenomen som kan kallas för *kryptohistoria*. *Krypto* står för något hemligt, dolt, och det kryptohistoriska utger sig för att avslöja den »verkliga sanningen» och lyfta fram sådant som annars brukar lämnas åt sidan i det som utmålas som den dominerande diskursen. Det handlar då framför allt om esoteriska inslag, där magi, ockultism och övernaturliga krafter sägs utgöra förklaringar till både Hitlers framgångar och hans motgångar. Ur historiekulturen har kryptohistorikerna således valt ut sådana delar som kan användas i en alternativ historieskrivning med metafysiska förtecken.

Det finns tydliga kopplingar mellan kryptohistoria och *konspirationsteorier* genom tesen att nationalsocialismen utgjorde ett ockult projekt för att med hjälp av svart magi uppnå världsherravälde, och att detta är en avgörande »sanning» som antingen har förbisetts eller avsiktligt dolts i den etablerade historieskrivningen. Även om detta förvisso är en form av historierevisionism, så verkar kryptohistoria inte alls uppfattas som lika provocerande som den variant där Förintelsen ifrågasätts. Kryptohistorikerna – eller snarare deras teorier – förefaller ofta mest betraktas med ett milt överseende löje. Samtidigt torde det ur ett etiskt perspektiv kunna ses som högst problematiskt att naziregimens förbrytelser i princip (bort)förklaras som en följd av övernaturliga maktens spel. Om endast ett verk inom genren skall nämnas så blir det ofrånkomligen ett av de tidigaste och mest inflytelserika, Louis Pauwels & Jacques Bergiers *Le matin des magiciens* (1960).¹⁰ Boken har översatts till flera språk, citeras flitigt inom den kryptohistoria som intresserar sig för nazism, och får ses som en inspirationskälla till åtskil-

liga variationer på samma tema, inklusive skönlitteratur och film. I den placeras framför allt Hitler, men även SS, in i en större esoterisk kontext, där de har kontakter med kända ockultister, sysslar med svart magi, uppmuntrar den nazistiska naturvetenskapen och låter esoteriska teorier styra såväl politiska som militära beslut.¹¹ Krypthistoria återfinns också inom dokumentärfilm, t.ex. *The Occult History of the Third Reich* (1991), en serie i fyra delar som både brukar dyka upp i olika tv-kanaler och dessutom säljs som köpfilm. Inte minst detta visar på de kommersiella aspekterna av krypthistoria kring nazism: området är populärt såväl bland publiken som inom underhållningsindustrin.

Det fantastiska i krypthistoria kring Nazityskland återfinns framför allt i själva innehållet, det vill säga inslagen av det magiska och metafysiska. Intressant nog går det dock här inte att fullt ut tillämpa Todorovs definition av det fantastiska, där det *ovissa* är centralt: den tydliga missionen inom krypthistoria är ju tvärtom att klarlägga det som tidigare varit höljt i dunkel och förklara det oförklarliga. Om vi följer Todorovs resonemang, så innebär det att det fantastiska här övergår till att bli till antingen »the uncanny» eller »the marvellous»; i det senare fallet ofta mer konkret till »the scientific marvellous», d.v.s. *science fiction*.¹² I fråga om Nazityskland skulle man snarast kunna tala om »science reality», eftersom *det verkliga* utgör ett viktigt element. Samtidigt gör dock just denna verkliga historiska kontext att ett grundläggande mått av osäkerhet ändå finns kvar. Detta ligger dock inte i själva texten, utan finns hos läsaren, som ställs inför utmaningen att i grunden omvärdera sin världsbild: kan det verkligen vara möjligt att det förhöll sig på detta

vis? Också för den som tror på det övernaturliga kan denna ovisshet finnas kvar, även om den då snarare torde grunda sig i en skepsis inför tillförlitligheten i det berättade. Återigen blir kopplingen till konspirationsteorier tydlig. Det skall dock sägas att publikens förmåga till kritiskt tänkande inte skall underskattas. I mitt undersökningsmaterial blir det tydligt att i synnerhet kryptohistoria kring Nazityskland har förmågan att sätta igång en reflekterande verksamhet, där publiken inte bara funderar över förhållandet mellan fakta och fiktion utan också historierepresentationer i stort. Dels finns en nyfikenhet beträffande fakta – var det verkligen så här? – men inte sällan leder själva formen för representation till ytterligare frågor. Varför räcker det inte med att nazisterna utförde hemska handlingar, varför skulle de *dessutom* ha varit ockultister? Ofta ifrågasätts också såväl den verbala som visuella retoriken i många dokumentärfilmer, och avfärdas som spektakulär och ointellektuell. Det förekommer också en personlig introspektion: »varför tycker jag att det vore roligare om nazisterna hade flygande tefat, även om jag anar att det inte förhöll sig så?»¹⁵ Detta för vidare till tankar kring hur – och om – historien över huvud taget *kan* representeras. Kanske behöver vi bilden av de endimensionellt onda nazisterna, med eller utan övernaturliga krafter, för att symboliskt kunna hantera det förflutna? Måhända underlättar det för reflektion om det ofattbara gestaltas i former som vid första påseendet mer verkar höra hemma i den traditionella mytens och fantasins värld, just därför att det då skapas ett slags säkerhetsutrymme mellan oss och dem, där vi utan att känna oss trängda kan gå in i den etiska problematiken. Det kan dock också ligga ett problem i denna

distansering, då det historiska skeendet lätt kan reduceras till ett spektakulärt drama bland många andra. Jag kommer att återkomma till detta tema längre fram.

SS-OCKULTISM

Medan Hitler, på ett eller annat sätt i förbund med mörkrets makter, alltså står i centrum för åtskilliga krypthistoriska skildringar, lämnar en annan gren honom åt sidan och koncentrerar sig i stället på *SS som en esoterisk orden*.¹⁴ Det både ökar spännvidden i fråga om möjliga narrativ och graden av historisk förankring. Ordensbegreppet är här centralt för tolkningen, liksom även det faktum att den akademiska forskningen ofta inte har reflekterat över olika möjliga innebörder av detta, utan i princip okritiskt har reproducerat idén om en orden som en huvudsakligen religiös och/eller esoterisk sammanslutning.¹⁵ Det gör att ordensidén har fått ett mått av vetenskaplig legitimitet som inte minst krypthistorikerna utnyttjar. Samtidigt som det historiska materialet i mycket visar upp den i sig starkt mytanstrukna bild av SS som Himmler själv ville etablera (även om det idag finns olika tolkningar av vad denna egentligen innebar), så erbjuder det också goda möjligheter till att spinna vidare på den redan från början spektakulärt iscensatta formen. Här finns för övrigt också ett rikligt utbud av arkivfilm att använda sig av. De faktiska samband som finns inom historiekulturen mellan SS och ordenstanken, historia, arkeologi och inte minst SS-ledda expeditioner till Tibet har kommit att få stor betydelse för det historiebruk som återfinns inom den efterkrigstida populärkulturen, och jag vill påstå att det därigenom också har en påverkan på det kollektiva minnet.

Genom att den akademiska diskursen delvis kan uppfattas som stöd för den kryptohistoriska har också det nazifantastiska fått något slags pseudolegitimitet: det verkar inte helt gå att utesluta att kryptohistorikerna åtminstone delvis kan ha rätt.

Det är med största sannolikhet framför allt genom de båda Indiana Jones-filmerna *Jakten på den försvunna skatten* (1981) och *Indiana Jones och det sista korståget* (1989) som det nazifantastiska och bilden av SS som ett esoteriskt ordenssällskap har kommit att populariseras på bred front. De har rent av bidragit till att skapa en modern arketypp: den onde SS-mannen som intresserar sig för ockultism, arkeologi och forntida historia, gärna omger sig med antika kulturföremål, och strävar efter att genom magiska krafter skänka Tredje riket och dess ledare världsherravälde. Denne karaktär dyker upp på åtskilliga ställen inom populärkulturen. Vi såg honom inledningsvis som Kroenen i *Hellboy*, och han återkommer i romaner som *Illuminatus!*-trilogin av Shea & Wilson (1975), i dator-/tv-spel som *Return to Castle Wolfenstein*, och inte minst i rollspel som *Vampire: the Masquerade* (Moore 1993) och *Delta Green: Countdown* (Detwiler, Glancy et al. 1999).¹⁶ Det är framför allt i spelen som den hybridverklighet jag inledningsvis talade om blir tydlig. I de ofta mycket detaljrika rollspelen befinner sig deltagarna mentalt i den, medan dator-/tv-spelen erbjuder en konkret, visuell upplevelse av det nazifantastiska. *Return to Castle Wolfenstein*, en uppföljare till det inom spelvärlden klassiska *Wolfenstein 3D* (1992), är en av de större dator-/tv-spelssuccéerna hittills, och innehåller en stor mängd intertextuella referenser till övrig populär skräck och gotik; jag kommer

att återkomma till detta inom kort. När detta skrives är en Hollywoodfilm på temat under produktion, författad och regisserad av Quentin Tarantinos tidigare samarbetspartner Roger Avary. Det finns all anledning att tro att detta kommer bidra ytterligare till etableringen av det nazifantastiska i det allmänna medvetandet.

NAZITEKNOLOGI OCH -MEDICIN

I fråga om *naziteknologi* är det framför allt utvecklingen av hemliga supervapen som ligger i fokus. De vanligaste nazidokumentärerna om hemliga supervapen är dock sådana där man inte blandar in nazistisk naturvetenskap; dessa kan egentligen inte hänföras till det nazifantastiska, men ligger på gränsen. Inom den kryptohistoriska varianten utvidgas de historiska förehavandena till att också omfatta forskning kring flygande tefat (som oftast är ledd av SS), men även anläggandet av hemliga ubåtsbaser framför allt i Antarktis. Här finns för övrigt i skrivande stund ännu en film under produktion, dock med betydligt mindre budget: *Iron Sky*, ett finländskt projekt som bygger på att nazisterna efter krigsslutet har etablerat en bas på månens mörka baksida varifrån de planerar att anfälla jorden. Kopplingen mellan nazister och utomjordingar är intressant, och visar tydligt på det fullständigt främmande slags vara som de ofta tillmäts även i mindre spektakulära sammanhang: det är lika omöjligt att förstå, eller identifiera sig med, en nazist som en alien. I en annan, betydligt mer spridd variant handlar det om medicinsk forskning för att framställa en supersoldat: *nazizombien*, den odöde och därmed odödliga nazityske soldaten som sprider skräck och tar kål på allt i sin väg.

Nazizombien dyker upp i både spelfilmer, romaner, tecknade serier och dataspel. I nazizombien förenas åtskilliga kulturella symboler: här finns drag av såväl Frankensteins monster som Golemfiguren, liksom av de stelt marscherande svartklädda SS i dokumentärfilmernas parader och Waffen-SS seglivade image som närmast övermänskliga elitsoldater. Dessutom finns i bakgrunden den briljante men mer eller mindre galne vetenskapsmannen i egenkap av monstrets skapare. Det övergripande temat är lätt igenkännbart: vetenskap som går snett och hotar mänskligheten, ett ämne som frekvent dyker upp inte minst inom science fiction.¹⁷

KRYPTOHISTORIA, DET NAZIFANTASTISKA OCH MYTIFIERING

Det är viktigt att hålla i minnet att det bara är en liten del av det nazifantastiska som har en kryptohistorisk ansats, medan det kryptohistoriska innehåller åtskilligt av det nazifantastiska. I fallet *Hellboy* är det uppenbart att det handlar om nazifantastisk fiktion. Men om man jämför de betydelsebärande element som ingår här med dem som finns i dokumentärfilmer med tydliga inslag av kryptohistoria, som t.ex. *The Occult History of the Third Reich*, blir det tydligt att det finns en nära släktskap såväl i fråga om de ingående tecknen som tilltal och tematisk inramning. Låt oss titta på en kort scen ur den sistnämnda.

Till tonerna av ödesmättad musik skrider en märklig parad långsamt förbi genom gatorna i en stad. Det är ridare till häst, med hakkors på sina sköldar; en gigantisk örn rullas fram genom folkmassorna; något som ser ut som

medeltida trumpetblåsare höjer sina instrument; kvinnor i ålderdomliga, fotsida dräkter bär på solkors; stora svarta banér med mystiska runor i vitt hänger från gotiska stenportaler. Så kommer en ny scen: det är natt, eldar brinner, här och där skymtar standar med hakkorsfanor. Silhuetterna av stramt uppställda, svartklädda soldater avtecknar sig mot röken och skenet från flammorna. Det verkar vara något slags ritual. Berättarrösten talar om det ockulta Thulesällskapet, om Atlantis, och om en forntida religion som skulle återinföras i Tyskland.

Filmbilderna från paraden, som är hämtade från Tag der Deutschen Kunst i München 1939, återkommer i flera andra dokumentärfilmer, och det är intressant att jämföra de olika sätt på vilka de används och vilka olika meningar som därmed kommuniceras. I just det här fallet förevisas bilderna från paraden helt utan omnämmande av den historiska kontexten, vilket genom berättarröstens förankrande verkan gör att de fungerar som illustration till situationen i Nazityskland rent generellt.¹⁸ Detta förstärker bilden av Tredje riket som något i grunden *annat*, en anomali som verkar fullständigt väsensskiljd från den övriga världen. Frågan är hur detta kan tänkas påverka vår bild av historien och det som brukar kallas för vårt kollektiva minne. I takt med att antalet människor som själva upplevde 1930/40-talen försvinner, övergår det kollektiva minnet från att till stor del ha byggts på individers personliga minnesbilder till att bli medierat, förmedlat genom olika medierepresentationer. Det är något som ofta har diskuterats bl.a. i samband med minnet av Förintelsen. En del kritiska röster har varnat för att medieringen av denna medför en *mytifiering*, ett avlägsnande

från den historiska kontexten som gör att händelserna inte går att relatera till verkligheten, vilket i längden medför att liknande saker mycket väl kan inträffa – och också gör det – om och om igen.¹⁹ Jag menar att mytifieringen inte bara medför ett slags fikcionalisering, utan också innehåller drag av såväl myten i en traditionell, religiöst präglad bemärkelse som bygger på föreställningen om att världen ytterst styrs av högre makter,²⁰ som i den moderna, sekulariserade form som Roland Barthes visade på: myt som naturaliserad ideologi.²¹

Hur fungerar då en mytifiering? Lite förenklat vill jag föreslå följande: det första steget utgörs av skapandet av den nämnda hybridverkligheten, varefter denna kan *göras mytisk* med avseende på form och/eller innehåll. I synnerhet temat med det nazifantastiska och kryptohistoriska bjuder på ett rikt utbud av mediematerial som på ett bra sätt illustrerar fenomenet, även om detta också är anmärkningsvärt vanligt förekommande också på andra håll. Det är särskilt intressant att mytifiering i hög grad återfinns i dokumentärfilmer, där det frekvent talas i religiösa termer som apokalyps, onskans hantlangare etc., medan spelfilmerna i regel är betydligt mer jordnära i sin retorik. I de sistnämnda är det framför allt genom visuell symbolik som de mytiska dragen förekommer. I fråga om det nazifantastiska återfinns naziöckultism framför allt i dokumentärer, medan nazitekologi mest förekommer i spelfilmer. Utifrån den etablerade genreindelningen dokumentär = fakta och spelfilm = fiktion blir således det något överraskande resultatet att det är i de förmenta *faktafilmerna* som såväl de mest mytiska som de mest fantastiska inslagen återfinns. Även om detta inte kan

sågas om dokumentärfilmer generellt, så är det ändå tillräckligt vanligt för att det skall bli anmärkningsvärt. När man som tittare slår på t.ex. History Channel för en dokumentär om Nazityskland är chansen med andra ord stor att man skall mötas av en irrationell, metafysisk världsbild, som inte sällan är uttalat grundad på magi, mysticism och ockultism, eller där sådana drag åtminstone antyds. Det gör att det mytiska i både den religiösa och sekulära meningen smälter samman, och bidrar till att legitimera bilden av det historiska Nazityskland som ett stycke fantastisk verklighet mitt inne i det »ordinära» Europa.

DET SYMBOLISKA FLÖDET

Det sker alltså hela tiden en återkoppling mellan de olika medietexterna, som också går över olika genre- och mediegränser. Flera symboliska element är hämtade ur ett allmänt populärkulturellt paradig, som t.ex. svarta handskar på de onda nazisterna. I verkligheten ingick inte svarta handskar i SS uniform – däremot bar Hitlers livvakt vita – men eftersom det är ett etablerat tecken för skurkaktighet (»svarta mördarhandskar») har det kommit att användas inte bara på onda nazister i spelfilm utan också i dokumentärfilmer, där man använt sig av nyinspelade sekvenser för att illustrera t.ex. handlingar med den tyska riksörnen och hakkorset på som bärs fram av en nazist och läggs på ett skrivbord, eller en nazist som öppnar dörren till en stor svart bil. På samma sätt är det den svarta SS-uniformen och den långa svarta skinnrocken som frekvent används i spelfilmer, och ofta visas i dokumentärfilmer, trots att det historiskt sett främst var gråa uniformer som användes. Men

svart klädsel är också ett etablerat skurktecken, och lång svart rock/cape/mantel ger dessutom tydliga kopplingar både till Döden och till moderna skräckgestalter som t.ex. greve Dracula. SS dödskallesymbolik ger ytterligare konnotationer till det skräckinjagande – även om senare års allt mer avdramatiserade umgänge med dödsfall och andra monstermasker inom populärkulturen, t.ex. inom mode och Halloween-spektakel, torde ha bidragit till att uppväxande generationer sannolikt kommer att associera dylika mer till skoj och maskerad än till skräck och död.

Ett annat exempel på hur vissa tecken har kommit att bli särskilt »nazistiska» i en populärkulturell kontext är runda stålbågade glasögon. Även om antalet icke-nazistiska glasögonbärare i den »verkliga» trettiotalsverkligheten sannolikt var oerhört mycket högre än de med nazistiska sympatier, så har just detta attribut genom sin frekventa förekomst i Tredje riket-relaterad spelfilm kommit att förknippas med stereotypen »ond nazist». Till detta bidrar högst sannolikt också den glasögonprydda SS-chefen Heinrich Himmler, som i snart sagt alla sammanhang där han förekommer visuellt förstärker kopplingen. Utan den nazistiska kontexten konnoterar denna typ av glasögon ofta en intellektuell och/eller på annat sätt beläst person, ofta också en byråkrat. På en »ond nazist» fungerar de som ett slags ytterligare markering av ondskan: detta är en person som efter rationellt övervägande har kommit fram till att nazism är något bra och eftersträvänsvärt. Redan detta gör vederbörande till den ultimate Andre, en »omänniska» som har valt att ställa sig utanför resten av mänskligheten. Samtidigt blir de till en symbolisk illustration av det historiska

skeendet: ondskan var i sin essens intellektuell, byråkratisk och snarast maskinell, något som varje ond filmnazist med glasögon bekräftar redan genom sin uppenbarelse. Hannah Arendts tes om onskans banalitet känns här mycket långt borta.²² Det går att fundera mycket över vad detta kan tänkas fylla för funktion: måhända känns det bättre med tydligt identifierbara gärningsmän (och, i detta sammanhang mer sällsynt, -kvinnor) som medvetet deltar i det fruktansvärda, än med »vanliga» människor, som inte uppfattar det egna agerandet som något förknippat med obehagliga följder. Det senare implicerar ju att vem som helst skulle kunna dras in i ett »onskans maskineri» och inte uppfatta det som ett sådant. En annan, enklare förklaring till de stereotypiska filmnazisterna – som oftast förekommer i filmer av det John Cawelti kallar formelkaraktär²⁵ – är dock att dessa på ett utmärkt sätt fyller den viktiga funktionen som det arketypiska Onda. Det är därmed alltid en moralisk plikt för de Goda att oskadliggöra dem som försvurit sig åt detta.

Så här långt kommen har jag varit inne på ett otal företeelser som vid en första anblick inte direkt associeras till Nazityskland, men som alltså ändå förekommer som »naturliga», eller åtminstone inte förvånande, inslag i många medierepresentationer av detta: hemliga supervapen, medeltida borgar, ordenssällskap, zombies, flygande tefat, magiska föremål, och så vidare. Det nazifantastiskas nära släktskap med det fantastiska över huvud taget möjliggör ett in- och utflöde av symbolik och tecken, där det inte blir »fel» att föra in sådana element som kanske inte stämmer med den historiska verkligheten, men som passar in i den fantastiska. Det blir således den kulturellt symboliska meningen

som är viktig, inte den direkt referentiella; den fantastiska verkligheten har trängt undan den verkliga. För att tala i Barthes termer: det är den tredje nivån, myten, som har ersatt den första, denotationen.

INTERTEXTUALITET OCH AUTENTICITETSMARKÖRER

I hybridverkligheten, oavsett genre, återfinns alltså många intertextuella referenser som grundar sig i såväl fakta som fiktion. En del fungerar som *autenticitetsmarkörer*, vilka förankrar ett annars fantastiskt narrativ i en verklig (eller i vissa fall kryptohistorisk) verklighet: andra världskrigsscenariot, vissa historiska händelser, olika historiska personer och platser, eller bara namnen på dessa. Ett utmärkt exempel på hur autenticitetsmarkörer kan fungera utgörs av dator-/tv-spelet *Return to Castle Wolfenstein*, som blandar friskt från både fakta, kryptohistoria och (nazi)fantastisk fiktion. Där skall hjälten – som är amerikansk elitkommandosoldat – sätta käppar i hjulet för Himmlers onda planer på att skapa en armé av oövervinneliga zombiesoldater och dessutom genom nekromanti uppväcka den medeltide svartmagikern Prins Heinrich och därigenom få tillgång till den svarta kraften från Thule. Här kombineras det ockulta med det högteknologiska. Autenticitetsmarkörerna duggar tätt, och i *RtCW* återfinns flera element som också dyker upp i såväl filmer som *Hellboys* som diverse kryptohistoriska dokumentärer. Till att börja med utgör det medeltida en viktig inramning, både visuellt och som idé: verklighetens Himmler sägs f.ö. ha trott att han var en reinkarnation av den medeltida kungen Heinrich I. Thule, som hör till de mest

frekventa begreppen inom området krypthistoria och det nazifantastiska, är dels kopplat till det under en kort period historiskt existerande Thulesällskapet (i vilket blivande ledande nazister som Rudolf Hess och Alfred Rosenberg var medlemmar), men också till det mytiska Ultima Thule, den yttersta Norden, som bl.a. inom vissa nazistiska kretsar hyllades som de gamla gudarnas hemvist. En karaktär vid namn Marianna Blavatsky har direkt lånat det från Madame Blavatsky, en av den moderna esoterismens förgrundsgestalter, grundare av det teosofiska samfundet som kom att växa sig stort under andra hälften av 1800-talet och ofta förekommande som referens i dokumentärer om naziöckultism.²⁴ Det finns ytterligare många referenser i form av namn på personer och platser, som har en verklig historisk bakgrund. Även om de i spelet kopplas till andra personer och platser än de ursprungliga, så har de en förankrande funktion. Eftersom flera av dessa är ganska obkända ger de dessutom den spelare som är insatt i området naziöckultism en extra bonus till sin spelupplevelse, vilket gör honom (eller henne) till medlem i en exklusiv kunskapsgemenskap.²⁵

En sådan referens utgörs av den gamla SS-borgen, där Himmlers ockulta avdelning har sitt högkvarter. I spelet *Return to Castle Wolfenstein* heter den Chateau Schufstaffel (en parafraas på Schutzstaffel, SS) och ligger i byn Paderborn, medan verklighetens förebild heter Wewelsburg och ligger i närheten av staden Paderborn. Det är intressant att undersöka hur Wewelsburg framställs i olika medietexter, framför allt dokumentärfilm. Redan det att borgen användes av SS ger viktiga konnotationer, men kopplingarna till

gotisk fiktion, riddar- och borgromantik tillför också väsentliga symboliska element. Låt oss se på några exempel ur dokumentärfilmer.

WEWELSBURG: HIMMLERS RIDDARBORG

De dokumentärer jag har studerat i fråga om gestaltningen av Wewelsburg använder sig samtliga av stämningsskapande effekter, framför allt vindljud, ödsliga naturscenerier, ljussättning, stämningssmusik etc. De flesta presenterar borgen sedd utifrån och i nutida filmbilder i färg. Det är ofta idylliska vyer med solsken, vilket ytterligare förhöjer kontrasten mellan nu och då. I en annan variant är det dock gamla svartvita foton till stämningssmusik, och ibland kan ytterligare en dimension läggas till genom att visa ännu äldre avbildningar, som t.ex. antika kopparstick. Därigenom förstärks konnotationerna ytterligare till medeltid och riddare, och därmed också till alla associationer, myter och legender som hör till detta.²⁶ De nutida bilderna på exteriören kan dock också de vara i svartvitt, vilket tillsammans med det pålagda, ödsliga ljudet av vindens vinande ger en kuslig effekt.

En jämförelse med dokumentärer utan naziöckult tema visar på stora likheter i fråga om presentationen av Wewelsburg och vad som skall ha försiggått därinne. Tysken Guido Knopp är en av de mer produktiva nazidokumentärfilmakarna, vars alster har visats på svenska TV4 under namn som *Hitlers hantlangare*, *Hitlers generaler*, *Hitlers bödlar*, *Hitlers läkare* osv. I *Hitlers hantlangare: Himmler* är det vår och solen skiner när kameran närmar sig borgen, men »spökmusiken» kommer insmygande och bilden väx-

lar plötsligt till dunklet i kryptan, vilket tillsammans med berättartexten ger en stark kontrast. Det talas i vanlig ordning om SS som svart orden, om den heliga Gral och borgen som »en hemvist för de fallna SS-riddarnas andar.» Men filmen lämnar den snart för att övergå till det arbetsläger som låg intill, och därefter vidare till slavarbetare och mördande Einsatzgruppen bakom linjerna på östfronten. I BBC-serien *The Nazis: A Warning from History* ser det ut att vara sent på eftermiddagen en vacker sensommardag när kameran närmar sig borgen från ovan. I bakgrunden hörs en gammal inspelning av högtidlig sång på tyska. Alldeles innan har Himmler introducerats för första gången, och berättarrösten säger nu »This former Bavarian chicken farmer made Wewelsburg castle the spiritual home of the SS, the elite group which had emerged from Hitler's own personal bodyguard». Detta medför en märklig kontrast; återigen är det paradoxen som dyker upp. Därefter är det bara musiken som hörs, medan panoreringen runt borgen fortsätter. Inifrån borgen är det den mörklagda kryptan som förevisas i en kort sekvens. Berättaren: »Himmler fantasized that the leaders of the SS would meet in this room like the knights of the round table, subordinate only to their own King Arthur – Adolf Hitler. Here, they would plan how to rule over their own empire.» Det förefaller här som att det som passar bäst in i bilden av SS får råda, d.v.s. ett stereotypiskt agerande. Om man som tittare tänker nyktert och praktiskt på saken kan man visserligen undra varför SS-topparna skulle sitta och planera i en mörk källare, när de har hela den stora borgen till sitt förfogande. Sett ur ett symboliskt perspektiv passar det dock mycket bättre att de befinner sig just här.

Med tanke på att just *Nazis* hör till de nazidokumentärer som är minst spektakulära över huvud taget blir detta inslag lite förvånande. Jag ser detta som ytterligare ett indicium på att det är den kulturellt symboliska meningen som är viktig, inte den direkt referentiella; den fantastiska verkligheten har trängt undan den verkliga.

SLUTORD

De olika exemplen har visat hur verklighet och fantasi, fakta och fiktion ofta smälter samman i representationen av Nazityskland, och bildar ett slags hybridverklighet, där den kulturellt symboliska meningen är den som bär upp historien. Hur pass stort inflytande kryptohistoriska medietexter har haft i fråga om skapandet av denna är svårt att säga. Klart är ändå att de har influerat några av de största kommersiella succéerna bland filmer och digitala spel, och genom det symboliska flöde som också innefattar åtskilliga mer faktaorienterade representationer har gränserna suddats ut både mellan olika medierade genrer och mellan historiska fakta och fiktion. Genom att vårt kollektiva minne i hög grad formas av medierna blir det inte orimligt att anta att detta också påverkas av just kryptohistoria. Samtidigt skall inte publikens förmåga till kritisk reflektion förbises – men i en så kallat postmodern värld, där det egentligen inte verkar spela någon roll vad som är sant eller falskt så länge det fyller något slags funktion, kan det onekligen leda till viss problematik.

Resa genom tid och rum

Minnande, makt och mångsinnlighet
i det nya Shanghai

AMANDA LAGERKVIST

En stormig kväll anlände vi till Jin Mao byggnaden i Shanghais nya område Pudong. I sällskap av tio andra västerlänningar var jag på väg upp till femtiofjärde våningen för att fira millennieskiftet på restaurang Grand Hyatt. Vi var allihop minst sagt exalterade över tvåtusentalets ankomst, liksom inför tanken på att tillbringa kvällen i Shanghais högsta byggnad (då världens tredje högsta byggnad med sina 421 meter), ett verk av den New York-baserade arkitektfirman SOM (Skidmore, Owings och Merrill). Att inleda det nya millenniet just *i Shanghai* framstod för oss dessutom som ett förebud om en ny världsordning med asiatiska förtecken.

Medan vi satte oss till bords delades olika attiraljer ut till de kvinnliga och manliga restauranggästerna. När vi sedan smuttade på våra drinkar i väntan på förrätterna spelade vi upp de roller som attiraljerna inbjudit till – vissa villigt och andra mer motvilligt. Med en blandning av både ironi och inlevelse förvandlades männen till »gentlemän»

med silvriga hattar. Kvinnorna förvandlades till 1950-talets »balettflickor» i diadem med glänsande fjädrar. I ordlöst samförstånd framförde vi leende, uppställda på rad, de magnifika gester med svepande armrörelser som vi sett utföras i Hollywoodfilmerna.

Femrättersmiddagen var delikat och intogs med en entusiasm som dock till viss del dämpades av de malpacerade ljuden från orkestern som spelade samma Bob Marley-covers om och om igen. Ovanför oss, placerad i perfekt synvinkel från borden, visades på en stor skärm de flimrande bilderna från de magiska ögonblick då världens övriga länder gick in i det nya seklet. Sändningen från CNN ramade in vår måltid och förebådade nattens kulmen, ögonblicket då vi äntligen skulle komma fram till vår egen magiska övergång till år 2000. Från middagsbordet kunde vi även betrakta stranden på andra sidan Huangpufloden med den berömda raden av västerländsk neoklassisk arkitektur längs med Bundavenyn, Puxis vidsträckta stadslandskap västerut, samt alla de andra futuristiska skyskraporna i nya Shanghai.

I föreliggande artikel vill jag kritiskt skärskåda hur mångsinnlighet, känsla, minne och mediering samverkar då utländska besökare tar del av detta nya Shanghai. Den vill undersöka det ideologiska ramverk som kringgärdar sättet varpå västerlänningar kan sägas förkroppsliga kollektiva minnen. Under millennieskiftets nyårsnatt, som jag tagit som exempel ovan, var upplevelsen av att faktiskt kunna *se in* i framtiden, både på skärmen och i stadslandskapet runt omkring oss, oupplösligt förbunden med handlingar som involverade *smak* och *beröring*. Dessa aktiviteter var situerade i restaurangrummet och skänkte en känsla av li-

minalitet, det vill säga ett överskridande av tidens och rummets gränser. Genom våra lekfulla handlingar och gastronomiska njutningar kom nuet att utgöra en parallell till det förflutna, mellankrigstidens koloniala guldålder, som på sätt och vis både krockade och sammanvävdes med den linjära klocktid liksom det kristna nyårets cykliska tid som utgick från filmskärmen och de olika platserna i världen. För de västerländska besökarna var detta en upplevelse som gick utanpå det vanliga. De kinesiska besökarna, däremot, verkade knappast berörda. Detta var inte *deras* nyårsafton. Vissa av dem till och med somnade i sina fätöljer för att då och då öppna ett halvt öga och se vad västerlänningarna höll på med. Och det kan man verkligen fråga sig – *vad höll vi egentligen på med?*

VÄNDNING ÖSTERUT

Sedan mitten av 1990-talet har många västerlänningars blickar vänts i riktning mot Shanghai. Det »Nya Kina» visar världen sitt ansikte i denna metropol, som med sina 20 miljoner invånare är Kinas andra största stad och en av världens mest tätbefolkade. Politiska ansträngningar för att åter göra Shanghai till en världsstad – ett finansiellt och kulturellt världscentrum – har lett till en frenetisk byggboom som hittills är oöverträffad i historien. Moderniseringen och den urbana omvandlingen har skett med en hastighet som saknar motstycke, det handlar om årliga tillväxtsiffror på i genomsnitt 12 procent. Stadens inkapsling (det vill säga forandet av staden till en sammanhängande sinnlig, kognitiv och emotiv erfarenhetssfär) – en process som satts igång av politiker, stadsplanerare, arkitekter, PR-specialis-

ter, turismivrare och mediearbetare – handlar om att skapa en känsla av *framtidighet*, en känsla av att framtiden tillhör platsen, eller att den redan anlänt dit. Shanghai befinner sig just nu i spänd förväntan inför 2010 års världsutställning, då staden kommer att kunna hävda sin globala betydelse utifrån den genomgångna moderniseringen. Staden härbärger världens snabbaste tåg (Maglev) och en 77 kilometer lång upphöjd motorväg (Gaoija); den inrymmer även avancerade informations- och kommunikationsteknologier inbyggda i stadsväven, och några av världens högsta skyskrapor, mestadels längs Pudong på östra sidan av Huangpufloden, vars siluett blivit bilden för det nya Shanghai.

Förutom alla inflyttade utlänningar, som nu lever och arbetar i staden, reser en mängd affärsmän, journalister, reportrar, designers, turister, studenter, stadsplanerare och arkitekter dit för att dels bedöma och observera olika sidor av förändringsprocessen, och dels för att investera i och bidra till omvandlingen av stadens uppbyggnad och image. Även bland intellektuella finns ett ökat intresse för Shanghais urbana omvandling vilket har lett till ett ökat akademiskt resande i denna riktning. Forskare har bland annat fokuserat på arkitektur samt på kinesiskt policyskapande och stadsplaneringsprocesser¹, på omvandlingen till en global stad², på hur shanghaineserna upplever de hastiga förändringarna³ och på marknadsföringen av platsen⁴. Nya kulturanalytiska perspektiv på Shanghai har resulterat i ny forskning om exempelvis ungdomskulturerna⁵; om filmhistorien⁶ och om hur stadens legendariska rykte skapats i skönlitteratur.⁷ Texter om Shanghais kollektiva minne och nostalgiproduktionen i staden står också att finna.⁸

I allmänhet låter sig främlingar – både akademiker och lekmän – imponeras och förundras av staden. »Shanghai gör trolleriföreställningar överflödiga», hävdar Ackbar Abbas, som vidare menar att »staden idag är en filmisk illusion i vardagen, förmögen att trolla fram hela stadssilhouetter som vore de skapade genom specialeffekter».⁹ Den ovan nämnda forskningen uppvisar dock väldigt få kritiskt självreflekterande perspektiv på just den här typen av reaktioner på staden. I en strävan efter att kompensera denna brist vill jag med min artikel bidra till att uppmärksamma vilken roll hela sinnesapparaten spelar för den framgångsrika inkapslingen av staden, genom att studera hur Shanghais medierade minne – den koloniala nostalgin¹⁰ – framställs, förhandlas och produceras ideologiskt genom förkroppsligade sinnesaktiviteter.¹¹ Ytterligare en ambition är att utreda dessa direkta sinnliga förnimmelser *i relation till* besökarnas medierade upplevelser av detta stadsrum. I vår mediala era är nämligen upplevelsen av staden alltmer en fråga om att erfara *medieringar* och att, genom fysisk kontakt, återuppleva en serie medierade minnen.¹²

Resekulturen i fråga – som jag studerat genom svensk, brittisk och amerikansk resejournalistik, guideböcker och inflyttades webbsidor – utgörs av besökare i Shanghai, inte enbart eller främst turister, utan snarare rösterna från de människor som antingen bor där under en längre tid eller gör återkommande kortare besök. De äger ett slags »kosmopolitiskt konnässörskap», vilket, enligt Szerzynski och Urry, bland annat innefattar stor rörlighet, nyfikenhet inför och förmåga att konsumera nya platser, öppenhet gentemot andra människor, samt en semiotisk begåvning för att tolka

olika kulturer.¹⁵ Denna grupp av utbildade och beresta kännare tar emellanåt ställning kritiskt, vilket bär med sig en potential för urkapsling, det vill säga en mer eller mindre avförtrollad upplevelse av platsen. Detta visar sig också i samtida resereportage från Shanghai som uttrycker stark ambivalens inför de samlade intrycken. Upplevelserna av en häftig, sciencefictionartad stad balanseras här av kritik mot den hejdlösa moderniseringen. I kritiken belyser man de rådande sociala orättvisorna i immigrantenklaverna, det politiska förtrycket och de mänskliga bristerna i Kinas sköna nya värld och dess glänsande städers höga tempo, ljus och konsumtion.¹⁴

Men det finns också tydliga tecken på lyckad inkapsling vad gäller dessa besökares delaktighet i en fundamental aspekt av det nya Shanghais »internationella känsla», nämligen i de praktiker genom vilka städer förnimms. För besökarna i Shanghai – liksom i andra urbana rum – spelar seendet en viktig roll. Föreställningen om turistens seende som en distanserad och reserverad konsumtion av platser¹⁵, behöver dock kompletteras med de andra sinnesförmågornas betydelse. För »kosmopoliter» beskrivs Shanghai mest träffande såsom en mångsinnlig geografi.¹⁶ Jag skulle vilja uppmärksamma i synnerhet tre sammanflätade sidor av de sinnliga praktiker som utövas av besökarna i detta stadsrum: synens, smakens och beröringens *mång-* eller kanske hellre *intersinnliga* upplevelser.¹⁷ Att överge den ensidiga betoningen på seendets roll innebär emellertid inte att hävda att det mångsinnliga uppgåendet i staden gör en maktanalys av turistens överlägsna attityd överflödigt – en attityd som belagts i mycken forskning om resande och seende.

Tvärtom. Jag hoppas visa att en inter- eller mångsinnlig analys är oundgänglig för en belysning av de maktdimensioner som finns med i besökarnas interaktion med det samtida Shanghai.

DET FÖRFLUTNAS NÄRVARO OCH FRAMTIDENS NU

I kontrast till andra världsstäder är Shanghais storstadshistoria relativt kort. Efter opiumkrigen 1839–42 etablerade handelskompanier från väst sina viktigaste hamnar här, längs Huangpufloden vid Yangtzedeltat. Under engelsmännens, fransmännens och amerikanernas ockupation styckades Shanghai upp i koncessioner 1854. Dessa upprättades i anslutning till den gamla staden, oberoende av kinesiska myndigheter. År 1863 inrättades den internationella koncessionen som en oberoende och självstyrande republik. Härur har staden utvecklats som en del i en större historisk dialog mellan öst och väst. För Kina blev den centrum för utrikeshandeln samtidigt som den blev den viktigaste mottagaren av moderniseringsimpulser från den övriga världen. Under mellankrigstiden var Shanghai – som ibland kallades Österns Paris – en av världens mest kosmopolitiska städer. Under dess så kallade guldålder var staden även ett syndens näste, en blandning av iögonfallande konsumtion och fattigdom, av raffinemang och dekadens. Utländska affärsmän, liksom äventyrare och kinesiska immigranter, lockades av överflödet av dansställen, biografier och opiumhålur. Efter Maos och kommunisternas seger 1949 blev Shanghai endast en skugga av sig själv eftersom det nu ålåg staden att sona sitt syndiga och kapitalistiska förflutna.

Shanghais återfödelse inleddes under det tidiga 1990-

talet, och ett av de uttalade målen var då att integrera det förflutna med framtiden.¹⁸ På museer, i reklam och marknadsföring blandas en besatthet av framtidighet – framtiden som både föregripen och *redan här*¹⁹ – med otaliga symboler för stadens historia. Stadens alla historiska tidslinjer och utställningar som visualiserar linjär utveckling skapar också en stark känsla av att *historien sker nu*. För att förstå inkapslingen av detta nya Shanghai krävs en noggrann undersökning av den känsla av skilda tidsepokers samexistens som är emblematisks för staden (även om denna beskrivits av forskare som ett bredare fenomen som präglar postmoderniteten som helhet).²⁰ I kombination med den besinningslösa marschen mot en framtid av globalisering, digitalisering och kapitalism visar stadsväven upp en komplex ansamling minnen av historien. Med Abbas ord »väver [den] samman framtiden och det förgångna till en märklig fläta».²¹ Fantasin resor in i det förflutna såväl som in i framtiden blir därför en genom stadens manuskript föreskriven aktivitet som erbjuds besökarna, vilka också i sin tur efterfrågar den.²² Denna praktik, som jag kallar *tidsresande*, är en distinkt upplevelse i mötet med det nya Shanghai. En tydlig illustration av detta finns i Shanghai Urban Planning Exhibition Center (SUPEC), där man inbjuds till att närma sig staden genom en multimedia-presentation av Lujiazuis finans- och handelscentrum. På en skylt beskrivs föreställningen som att den låter »besökaren *resa i tiden* och att direkt uppleva de snabba förändringarna i Pudongs statssilhuet». ²³ Sådana resor underlättas dessutom av att de politiska ledarna och stadens entreprenörer har använt sig av »Shanghai-nostalgien» som ett strategiskt led i sin framtidsvision för omvand-

lingen av Shanghai till en global stad liksom till östra Asiens ledande kommersiella nav.²⁴

Både stadens finare och fattigare kvarter har omstrukturerats och förskönats. Målet är att skapa den höga standard som kan förläna staden den prestige som hör samman med ett globalt kulturellt medborgarskap – en standard av rikedom och välfärd som dessutom alltid varit kärnan i bilden av det »koloniala Shanghai». De sinnliga tidsresorna äger därför alltid rum mot bakgrund av ett arkitektoniskt landskap som, bräddat med mångfald, blandar gammalt och nytt, västerländskt och asiatiskt.²⁵ Detta utgör exempel på *en estetisk pastisch* – en eklektisk samling former som härrör ur skilda epoker.²⁶ Ytterligare ett talande exempel på detta är »Shanghai-manin» för 1920- och 1930-talen som florerat sedan tidigt 1990-tal. Nostalgiska souvenirer och bilder har dykt upp exempelvis i restauranger och på kaféer, på affischer, modealmanackor, svartvita stadsfotografier, kända varumärkesetiketter, i gamla sånger och filmer.²⁷ Det förflutna är alltså i högsta grad medierat, och valda delar av denna epok frambesvärjs nu än en gång i staden, inte minst på de platser där Shanghai konsumeras av kosmopoliterna: på restauranger, i villaträdgårdar och, slutligen, i stadens hjärta – på Bundavenyn.

VÄSTERLÄNNINGAR PÅ BUND

På ytan ser det ut som om historien upprepar sig då Shanghai återtagit sin gamla kosmopolitiska anda av att allt är tillåtet. När jag gick på gardenparty en eftermiddag var vi västerlänningar klädda i *tutus* och

smuttade på Martinis medan vi spelade krocket på den gamla brittiska villans vidsträckta gräsmatta, och då slog det mig att vi återuppförde det rotlösa överdådet från Shanghais glansdagar.²⁸

I Seth Faisons reseskildring *South of the Clouds: Exploring the Hidden Realms of China* (2004) återkallar han olika kroppsliga minnen från sina många år i Kina, till exempel besök på massageinstitut och hos prostituerade. I sin berättelse om Shanghai beskriver Faison västerlänningars aktiviteter i en villaträdgård. Det som citatet ovan avslöjar är att tidsresan i Shanghai involverar praktik – att minnas är att kollektivt utföra en handling.²⁹ Detta betyder att besökare måste samverka med andra för att kunna producera minnen. Tiden utvecklas alltså i rummet via *kroppen som förmedlare*, vilket Henri Lefebvre hävdar⁵⁰, så i likhet med rummet är tiden långt ifrån en tom behållare. Den är en social kategori förknippad med performativa handlingar, kroppar och sinneserfarenheter. Därför kan minnespraktiker aldrig vara passiva konsumtionsakter. Utövarna kommer i kontakt med, återvinner, minns eller till och med *uppfinner* delar av det förflutna.⁵¹ Kosmopoliter i Shanghai utövar även sina tidsresor med hjälp av typiska turistaktiviteter vilka involverar seende, drickande och ätande. Den svenske utrikeskorrespondenten Bengt Albons beskriver i artikeln »Shanghai glittrar» hur Bundavenyn, med Pudong på andra sidan floden, utgör en plats där både turister och infödda upplever Shanghai med samtliga sinnen:

På strandpromenaden längs dessa gamla byggnader strövar Shanghaibor och turister i alla generationer både på dagar och kvällar i en ständigt pågående folkfest. Folk har kul och skrattar, pratar, äter och stöjar. Föräldrar skämmer bort det enda barn de tillåts ha, far- och morföräldrar stapplar med och tittar avundsjukt på ungdomar som pussas och svärmar. / Alla vänder ryggen mot kolonialtidens minnesmärken och riktar blicken mot flodens andra sida. Till Pudong, sciencefiction-staden som påminner om, ja ärrymdåldern.⁵²

Även om utsikten inbjuder till en *framtidsblick*⁵³ är detta varseblivningssätt intimt förbundet med andra sinnliga aktiviteter. Seendet är bara *en* aspekt av den komplexa tilläggnelsen av detta rum och den historicitet/framtidighet som det innefattar. Sophie Beach, skribent i *Los Angeles Times*, beskriver besökarens drickande och seende som avgörande beståndsdelar i den väsentliga Shanghai-upplevelsen:

För de flesta besökare utgörs den väsentliga Shanghai-upplevelsen av att smutta på en drink vid en bardisk medan man ovanför Bunds hysteriska trafik betraktar fyrverkerierna som ramar in Oriental Pearl Tower – den UFO-liknande spira som symboliserar stadens ambitioner – efter att ha avverkat ett antal turistmål och övertrasserat ett kreditkort.⁵⁴

I ett brev till redaktören för *Shanghai Daily*, beskriver även Wang Fu Yong ätandet och drickandet som nyckeln till utlänningarnas konsumtion av det nya Shanghai, och platsen

som möjliggör överdådigt sinnliga aktiviteter i form av ekonomiskt överkomlig lyx är just Bundavenyn: »Vid de tillfällena jag önskar extravaganta njutningar får det bli middag och drinkar i någon av de uppsnofsade byggnader, namngivna efter nummer, som ligger längs med Bund.»⁵⁵

James Clifford har funnit en metafor för den kosmopolitiska subjektivitetens rum: hotellobbyn. Han menar att den utgör den »kronotop» – en inramning i tid och rum – som illustrerar vår epok av mobilitet och resekultur.⁵⁶ Om man i kontrast till denna romantiska och positiva syn på mobilitet istället fokuserar restaurangen, kaféet och villaträdgården såsom kronotoper för *nostalgins boning*, framträder via en dessa rumsliga iscensättningar istället en bild av västerländsk överhöghet på plasten. Trots kosmopoliternas »semiotiska skicklighet» och »öppenhet gentemot andra» praktiserar de i dessa rum minnen från en tidigare välbeställd »guldålder». Konsumtionen av staden, genom till exempel mat, dryck, utsikter och musik, befäster *makt* och *kontroll*.

En annan journalist från *Los Angeles Times*, Christopher Hawthorne, skriver mestadels om arkitekturen i Shanghai. Shanghai är, enligt Hawthorne, en stad som »pulserar av energi, optimism och ambition», och »det finns inte något bättre ställe att *begapa* denna ambition än Pudongs breda gator, där det – liksom i Houston under 1980-talet – tycks resas minst en gigantiskt glänsande ny byggnad varje vecka».⁵⁷ Seendet är här emotionellt, hänfört; det är fråga om *begapande*. Det finns någonting verkligt fångslande i upplevelsen. Hawthorne fortsätter med att beskriva sina rutiner vid besöken i staden:

Efter bara två resor till Shanghai hade jag redan hunnit utveckla en ankomstrutin som jag är säker på att jag kommer att hålla mig till under framtida besök: Så snart jag lämnat mina väskor på hotellet ger jag mig omedelbart av till någon av de takbelägna barer och restauranger som kantar Bund, stadens berömda boulevard längs flodstranden, samt den bästa platsen för att uppleva Shanghais stundom oförskräckta, stundom schizofrena, försök att balansera kinesisk urbanism med yttre influenser. / Ett verkligt bra ställe är restaurang New Heights vidsträckta terrass, ovanpå ett tidigare bankkontor vid Bunds södra ände. Norröver, i en mild halvmåne, sträcker sig därifrån alla de neoklassiska byggnader som vittnar om Shanghais storhetstid från 1920- och 1930-talen då staden var en av de mest kosmopolitiska och hedonistiska i världen.⁵⁸

När Hawthorne beskriver hur han blickar ut över Pudong går han över till att jämföra staden med andra världsstäder. Seendet visar sig vara en aktivitet som är förbunden med smaksinnet:

En motsvarande utsikt står inte att finna i denna värld. Hong Kongs och Rios stadssilhuetter må vara uppflugna på kanten av mer dramatiska naturlandskap. Europeiska huvudstäder må förfoga över djupare samlingar av arkitektoniska mästerverk. Men det är bara i Shanghai som man helt ohämmat kan se 2000-talets ambition så dramatiskt utmana det tidiga 1900-talets vision. Det är som att få tillfälle att se Stanford White debattera med Rem Koolhaas. I Kina. *Med en drink i handen.*⁵⁹

För Hawthorne är det vägen mot västerländsk modernitet, med dess debatter och åsikter om arkitektur och stadsplanering, som är av huvudintresse. Men vad är det egentligen som Hawthorne gör på restaurang *New Heights*? Låt mig föreslå att drinken, eller akten av att konsumera extravagans, ›loggar in› Hawthorne på det kollektiva minnet av Shanghai på 1920- och 1930-talen, eran av makt och välstånd. Detta innebär ett komplext tidsspel där den mångsinnliga upplevelsen av Pudong (eller Shanghai i största allmänhet) blir en handling som aktiverar en viss romantisk och företrädesvis manlig subjektsposition: mellankrigstidens kolonialist/äventyrare/reporter/kapitalist på besök i Shanghai.

NOSTALGINS BONING

Även Seth Faison återkallar denna era på motsvarande sätt, utifrån en konsumtion av varor och livsmedel, när han återger de känslor han hade för staden då han flyttade dit i mitten på 1990-talet:

Jag kände mig hemma i Shanghai... Jag flyttade in i ett pampigt franskt hyreshus från 1930-talet med högt i tak, trägolv och jugend-detalyer. Jag kom över antika kinesiska bord och byråer i ett varulager i utkanten av staden där gästarbetare renoverade dem för ett par dollar styck. I en rökig gammal affär köpte jag 1920-talsaffischer, som, prydda med attraktiva kinesiskor iförda sexiga klädesplagg, gjorde reklam för cigaretter och tvål. Butikerna längs min gata erbjöd nästan allt man kunde önska, espressomaskiner, franskt vin och irländskt smör.⁴⁰

Genom att betrakta vissa scenografier, röra vid artefakter eller njuta av sofistikerade smaker återuppväcks tillbaka-trängda önsknings- och drömmar som leder till att det förflutna kopplas samman med samtiden.⁴¹ Ännu ett exempel på hur tidsresan regisseras i form av mediering av miljöer och »dräkter» får man av fotografen Wing Shya, som, i en fotoessä kallad »Pearls of the Orient» i *Time Magazine*, låter Versaces, Chanelns och Guccis fashionabla kollektioner bäras av dekadent posrande modeller utplacerade i »Gamla Shanghai-miljöer». Den inledande texten introducerar sitt tema på följande sätt: »Genom att återvända till 1930-talets Shanghai för inspiration har designers återupptäckt stadens legendariska stil – en ofördärvad palett, en mjukare silhuett och mängder av romantik.» Artefakter och arkitektur från 1930-talet, medieformer, representationer av unga moderna kinesiskor, kläder och exklusiv mat – allt detta återupprättar och återkallar en viss komfort som stadens bättre bemedlade (det förflutnas Hawthornes och Faisons) hade privilegiet att åtnjuta. Genom att utöva en sådan kolonial nostalgi tycks Shanghaibesökare försättas i en position där de står och väger mellan en ironisk och självreflexiv attityd och högst uppriktigt beteende. Hawthorne träder också in i ett liminalt rum där vissa av det dagliga livets regler och föreskrifter luckras upp och ersätts av andra beteendekriterier. Hans resa rymmer nya och spännande former av socialt umgänge och lekfullhet, då han dyker in i det förflutna såväl som framtiden. Sådana förändringar i tid och rum leder, enligt Phil Macnaghten och John Urry, »inte bara till en förstärkt alienation, utan också till att främja förväntan, motstånd, njutning, autonomi eller till

en känsla av brist i relation till både den fysiska och den byggda miljön.»⁴²

Denna känsla av brist balanseras mot ett genuint uppgående. Apropå känslan av att ha förlorat det »autentiska Kina», eller snarare de olika slags Kina som västerlänningar såväl som infödda haft anledning att befara evig förlust av (till exempel buddistmunkarnas, templens och teernas Kina), beskriver Christopher Lockwood känslan av att hänfört betrakta Pudong i en artikel i *Wallpaper*. Åsynen beskrivs som genuint hänryckande, även om den knappast är vidare kinesisk. Lockwood avslutar ändå artikeln med en uppmaning om att resa till Shanghai för att där »frossa i globaliseringen där den är som mäktigast.»⁴³

Irritation – och potentiell urkapsling – kan också spåras i ännu ett avsnitt från ett resereportage. I en *Time Magazine*-artikel med titeln »The Great Mall of China»⁴⁴ har Ed Leibowitz intervjuat Jon Jerde, en köpcentrumsarkitekt från Kalifornien. Här kan man finna en längtan tillbaka till det gamla Shanghai. Jerde visar sig nämligen – kanske motsägelsefullt – vara mer intresserad av *gamla Shanghai* än av den snabbt och våldsamt kommersialiserade staden:

Den berusande doften av dessa nya pengar utgör ingen lockelse för honom. Denna 64-årige amerikan är istället attraherad av de delar av Shanghai som blivit undanskuffade eller jämnade med marken under stadens huvudlösa jakt på kapitalismen. / Väl här i Shanghai gräver sig Jerde in i ett förflutet som de flesta nyrika kineser helst skulle vilja glömma. Ur det tecknar han en

framtid som han hoppas kommer att innehålla en längtan efter ett humanistiskt rum, en längtan lika stark som den som nu riktas mot Christian Dior.⁴⁵

Istället för att shoppa som alla andra, söker sig Jerde till de gamla palatsen och tehusen, som om han i dessa rum på något sätt skulle kunna finna det *verkliga Shanghai*⁴⁶ och motgiftet till den auktoritära marknadsdiktaturen. Men istället rymmer dessa platser egentligen den nostalgiska boningens kronotop, skulle jag vilja hävda, och som sådan utgör de en hemkänsla för den som är hemifrån – något att känna sig rotad i för den som befinner sig på en plats präglad av hypermobilitet och stadd i ständig förändring. På motsvarande sätt lämnar Hawthorne stadens pulserande kommers enbart för att få njuta av nyöppnade restauranger, caféer och barer i de privilegierades kvarter inom koncessionsområdena. Han går till den privata klubben The Yong Foo Elite, som ligger »undagömd på en charmig liten gata i den franska koncessionen.»⁴⁷ Under sin sista kväll i staden tillåter han sig »lyxigt koloniala privilegier».⁴⁸ Här framträder nostalgin för ett förflutet som är i allra högsta grad närvarande i detta urbana palimpsest.⁴⁹ Genom att lekfullt röra sig i den västerländska elitens gamla villaträdgårdar, vilka vittnar om stadens koloniala arv, fyller han resan med stämningar av raffinemang men samtidigt av hedonism och dekadens. Dessa handlingar förevisar de *modus loci* i Shanghai som så tydligt illustrerades i fotoberättelsen »Pearls of the Orient».

SLUTSATS

Kosmopolitiskt, extravagant och ack så kinesiskt: Shanghai är platsen där den gamla världens charm möter den gnistrande nya världen, och det sjuder av energi. Ta en promenad längs lummiga avenyer, dyk in på livliga sidogator, utforska kulturen. Välj bland restauranger i världsklass, trendiga barer och underbara hotell.⁵⁰

Som forskare så riktigt har betonat – och som turistindustrin alltid har vetat – är upplevelsen av en plats med dess sevärdheter alltid en kroppslig praktik. Att blicka ut över Pudong är en aktivitet som måste tolkas i termer av ett totalt kroppsligt uppgående. När besökare bokstavligen slukar staden på restauranger och barer med namn såsom »1931», »The Peace Hotel Bar», »Le Garçon Chinois» och »Old Shanghai Moon», eller sitter och dricker på terrassen till ett av de gamla bankkontoren på Bundavenyn med en känsla av »extravagans – på shanghaiens vis», så är de därmed också benägna att frammana det kollektiva minne av »Guldåldern», vilket reaktiveras som en konsekvens av dessa fysiska handlingar. Västerlänningens tillägnelse av Shanghai är oftast en extatisk upplevelse, och den är förknippad med det faktum att hon eller han selektivt kan utnyttja det kulturella minnet av 1920- och 30-talen och den hedonism som i kombination med de föreställningar om västerländsk kulturell överlägsenhet också (ofrivilligt) rymts i stadens minnespolitik. De ännu mörkare sidorna av den historiska period som präglades av västerländsk närvaro (vilka inkluderar

problem såsom prostitution, ligor, droger och fattigdom) är antingen fullständigt utplånade från minneslandskapet eller åtminstone starkt romantiserade med hjälp av uttryck som »Shanghai Badlands». Man kan därför fråga sig i vilken mån även de mörkare sidorna av dagens Shanghai – däribland problemen med trafficking, djupa sociala klyftor och politiskt förtryck – ignoreras och förträngs.

Många invånare i Shanghai har känslan av att staden är på väg att åter bli vad den i det förflutna en gång var, och att den än en gång är på väg att bli en metropol nerlusad av utländska äventyrare.⁵¹ Shanghais dragning till nyheter, modernisering och framtidighet balanseras mot en återaktivering av valda delar av de medierade minnenas komplexa collage. Shanghai förväntas *återuppstå* som den viktigaste internationella staden i Kina och överglänsa sin historia i status och betydelse. Det förflutna är införlivat i nuet och förkroppsligar framtidens förväntningar. Detta kräver besökarnas *medverkan*. Deras minnande är tydligt beroende av medieringen: kulturella minnen kan endast etableras genom medier.⁵² Men dessa minnen får liv först när man i praktisk handling lånar ur stadens minnesreservoar, och på motsvarande sätt gäller att »den kosmopolitiska besökaren» uppstår först via denna medierade performativitet. Med andra ord, besökarna konstitueras av sina egna minnesaktiviteter och -teknologier.⁵³ Därmed har alltså de utländska besökarna en betydelsefull, men samtidigt moraliskt tveksam, roll att spela i Shanghais enorma förändringsprocess.

På den där nyårsnatten jag inledningsvis berättade om hade vissa av oss en stark känsla av att *höra hemma i och höra till* Shanghai, och av att Shanghai samtidigt *tillhörde*

oss, när vi upplevde att vi kunde betrakta framtiden – att vi kunde se in i den – medan vi såg ut över de många byggplatserna och skyskraporna runt omkring oss, men inte minst, dessutom, genom att mötas av Fjärran Österns ändlösa horisont. Under denna millenniekväll var upplevelsen av att tillhöra framtiden intimt förbunden med delaktigheten i ett, om dock aldrig upplevt så ändå i hemlighet begärligt, förflutet, vilket aktiverades genom vissa rörelsemönster och konsumtionen av mat och dryck. Våra sinnen var medskapare i denna övertygelse.

I denna artikel har jag resonerat kring hur Shanghai just nu iscensätts för/av västerländska besökare i form av en mångsinnlig geografi med överlappande temporaliteter. Den känsla av tid som aktiveras i Shanghai utgörs av en komplex sammanflätning av det förflutna, nuet och framtiden. Ytterst genomförs dessa sinnliga bakåt/framåtblickande praktiker för att driva Shanghais framtidighet i önskvärd riktning. I tidsresorna och nostalgin för det kosmopolitiska Shanghai ligger en avsevärd mytologisk, ideologisk och ekonomisk kraft; de inbegriper nämligen även en lugnande garanti för västerlänningen. Tillsammans med betygelsen om att »money talks», och det faktum att den västerländska byggstilen (från det förflutna såväl som inför framtiden) återfinns överallt, erbjuder Shanghai en kolonial verklighetsflykt. Genom ett sinneas samspel uppnås här en tidsförskjutning vilken innefattar ett imaginärt löfte om att västerlänningarna kommer att få stanna kvar på huvudarenan – trots att planetens framtid med största sannolikhet tycks komma att bli asiatisk.

Mellanrum

Om dansarens kreativa reflexivitet

ANNIKA NOTÉR HOOSHIDAR

Klockan är nio på morgonen, kroppen stel och lite ovillig. I studion sträcks och böjs, småpratats, joggas runt och värms upp på olika vis. Några studenter småpratar, ett skratt, lite låg musik ur högtalarna. En student ensam i ett hörn med hörlurar, slutna ögon, små mjuka rörelser, djup koncentration – ibland total stillhet. Vilka tankar rör sig i henne, vad vill hon idag, vad förväntar hon sig av sig själv och av mig? Vilken längtan bär hon?

Jag talar lite med den musiker som ska arbeta med mig nu idag. Samlar mig inför arbetet med studenterna, ger mig en stund att i tanken gå igenom vad jag har tänkt fokusera på i denna klass. Allt är som vanligt, detta är vad jag hållit på med i över trettio år, arbetat, levt i en dansstudio, antingen som dansstudent, professionell dansare och numera som lärare. Doften, stämningen, alla skavanker och småskador, till och med våra liknande klädvanor ger oss en stark gemenskap och en känsla av att vi är ett kollektiv som förstår varandra och det definierar oss till stor del.

Jag startar lektionen med improvisation där jag ger studenterna olika förslag, uppgifter att arbeta med:

- känn fotsulorna mot golvet, upplev hur ni skiftar vikten och tar emot information från foten.
- låt knäled, höftled, fotled vara mjuka och öppna, börja skifta riktning i rummet, arbeta genom fötterna, släpp ner tyngden genom benen.
- låt rörelsen fortplanta sej genom kroppen, låt torso och armar svara på fötternas arbete.
- ha ett öppet fokus, se varandra och ha känselspröt i fingrarna – ta emot om ni är för nära
- börja arbeta i nivåer, ner på golvet och upp igen, så småningom fortsatt arbetet på golvnivå, mjuka leder, undersök vad som är möjligt.

Och så vidare, vi arbetar ungefär femton till tjugo minuter med detta. Koncentrationen är tät, det böljar i rummet av rörelse, av energi, det är härligt att se studenterna när de så öppet och fritt undersöker vad som är möjligt. Kinder glöder, svett droppar på panna, över munnen ett drag av allvar eller ett uttryck av oförställd rörelseglädje; jag finns i min kropp och jag lever, varje cell vibrerar och andas. Ibland frustration, det gör ont, finner inte tyngden, steget blir klumpigt och ologiskt, försök igen, stanna vid det, undersök varför och lös problemet, lyssna inåt, vad säger din kropp?

Jag använder all min uppmärksamhet till att försöka läsa av vad som händer, hur ska jag leda vidare, vad är det för energi i gruppen idag? Jag måste skärpa blicken och tanken. Vilka uppgifter ska jag ge, vilka ledtrådar och när – inte för mycket och inte för fort. Vi arbetar inte med fjärrkontroll,

byter inte när det blir tråkigt, det är okej att ledsna, ur detta föds en ny idé – av nödvändighet oftast. Och om inte så är det också helt okej.

Ingela Josefson skriver i sin bok, *Läkarens yrkeskunande*, om Aristoteles tankar kring praktisk kunskap:

Praktisk kunskap ägnar sig åt det unika och inte åt det generella. De särskilda fallen bemästras inte genom någon särskild teknik eller givna direktiv, »utan de handlande personerna måste varje gång själva se efter vad som lämpar sig för tillfället, i likhet med vad som är fallet inom läkekonsten och navigationskonsten». I centrum för den goda praktiska kunskapen står urskillningsförmågan, skickligheten i att snabbt och uppmärksamt urskilja de drag som är kännetecknande för varje särskild situation.¹

I arbetet med dansstudenterna använder jag mig ofta av den typ av improvisationsövningar som jag beskrivit ovan. Här vill jag försöka ge dem en möjlighet att undersöka sig själva, inte i ett terapeutiskt syfte, snarare väldigt konkret. Vad säger mig min kropp idag? Vad är det som lyfter, som tynger, som ger kraft och lust? Det ger mig som lärare en stund att tona in mot gruppen likväl som de enskilda individerna i den. Men jag måste vara uppmärksam och inte låta blicken vila och slentrianen ta över i mina förslag. Så vad är det jag ser, vad hjälper mig att leda vidare? Jag får se upp med risken att ledsna själv, har jag inte sagt samma sak tusen gånger snart, eller förändrar jag det i förhållande till gruppen jag arbetar med? Letar mig fram, ser om jag uppfattar

att temat är uttömt, går på tomgång eller om det är en paus i sökandet, en nödvändig stillhet som ger tid att leta vidare.

Ingela Josefson skriver också om vikten av att Veta Att, Veta Hur och Veta När. I arbetet med dans är det särskilt viktigt att utveckla sitt sinne för Veta När. En för tidigt presenterad idé kan påverka kreativiteten och lusten i dansaren på ett negativt sätt. Utmaningen blir krav som inte går att möta och resultatet blir ovilja, olust och i värsta fall rädsla. Jag ryggar inför tanken att vara otillräcklig i mitt seende, att vilja för mycket för snabbt, att gå före och inte vänta in. Jag måste ställa mig själv åt sidan och se dem, inte veta deras svar i förväg. Tålmod.

Ingela Josefson skriver vidare:

Lyhördhet, uppmärksamhet, fantasi och känslomässig begåvning är viktiga beståndsdelar i den praktiska kunskapen. Ja, menar Aristoteles, de är nödvändiga förutsättningar för en väl utvecklad urskillningsförmåga i mötet med det unika. De är emellertid inte medfödda utan måste övas.²

Som lärare behöver jag hela tiden vara medveten om vikten av att öva mitt seende, vikten av att vara lyhörd för varje student och hennes unika förutsättningar och behov av vägledning. I dansen arbetar vi oftast kollektivt när vi utövar vår dagliga träning och då ställs det stora krav på oss som undervisar att i kollektivet se individen. Jag måste öva mig att se, inte bara kroppen utan hela människan, jag måste vara nyfiken och uppmärksam. Uppmärksam på att inte låta min egen lust och längtan fördunkla mitt seende. För det

finns ju där hela tiden, mitt eget förhållande och min kärlek till den konstform jag valt att förmedla.

ÅTER TILL LEKTIONEN

Vi övergår till att arbeta med rörelsefraser, övningar som jag har skapat och som jag leder. Jag demonstrerar vad jag vill, talar om hur och varför. Sjunger eller rytmar in musiken och vi börjar, alla tillsammans, alla gör samma sak, utför samma rörelsesekvens. Kanske förtydligar jag något, korrigerar enskilda studenter och vi upprepar frasen. Alla gör samma sak, utför samma rörelsesekvens. Men framför mig ser jag lika många variationer, förslag på det jag har demonstrerat som antal studenter i rummet! Ändå arbetar de alla med intentionen av att göra det jag demonstrerat, hitta det vi gemensamt söker av kvalitet, teknisk färdighet eller vad det nu kan vara. Som Montaigne skriver: »Likheten gör inte tingen lika i samma grad som skillnaden gör dem olika. Naturen har ålagt sig själv att aldrig frambringa något som inte är olikt.»⁵

Jag ser skiftningar i musikalitet, någon ger rörelsen mer kraft, någon mindre. Någon är lång och någon är kort, någon är glad och någon är förbannad. På sig själv oftast men kanske också på mig, på dansmaterialet. Det stämmer inte, det skaver och är obekvämt. Återigen – stanna vid det, lös problemet. Trots att studenterna i dessa moment alla utför samma rörelsefras, ett material som jag skapat och demonstrerat, är de lika olika som i den första delen av klassen. Då, när vi improviserade och släppte fantasin fri. Men de är olika på ett annat sätt. I improvisationen väljer de ju sina rörelser inom ramen för vissa uppgifter. Variationerna är

givetvis oändliga och ingen är den andra lik. På vilket vis uppfattar jag dem så olika när de gör samma sak, förutom de rent fysiska olikheterna? Vad är det jag ser? Kanske vad Jan-Olav Henriksen och Arne Johan Vetlesen lyft fram i sin bok *Etik i arbete med människor*:

Det kommunicerade är inte bara det som kommuniceras utan också den som kommunicerar. (...) Jag finns närvarande i stämman, i tonen; den bär min unika och personliga signatur. I min unikheter är jag därmed något av det som kommuniceras (...)⁴

Likväl som ordet vi uttalar bär vår unika särprägel, så gör också vår rörelse. Det är detta unikt personliga jag ser.

Inom dansen arbetar vi kollektivt såväl som solistiskt. I det kollektiva arbetet utför dansare många gånger exakt samma rörelsematerial, i givna former och musikaliska strukturer. Det sker inom de flesta dansgenrer om än i skiftande grad. Det är ett uttryck, en estetik som har med rum, form, linjer och struktur att göra. Verket målas som en bild, vi ser mönster, linjer och former och njuter av exaktheten. Men precis som när vi närmar oss en målning och ser de enskilda penseldragen framträda är varje individ, varje dansare, unik i sitt uttryck.

Det är genom dansaren verket tar gestalt.

TEKNIKENS KONST

Hur kan jag arbeta bättre med att hjälpa mina studenter att finna vägar att utveckla sin individualitet, sitt eget uttryck oavsett om det arbetar solistiskt, i ett kollektiv med krav på

exakthet och samspel eller om de arbetar i friare former? Hu kan jag ge dem metoder för att att finna den plats, det rum som är deras eget och dit de bara själva kan gå, där inte någon lärare eller koreograf har tillträde? Som lärare ger jag dem verktyg att bruka, de kan vara friare eller väldigt styrda, det vill säga tydliga i form och rörelse med krav på exakthet. Våra rörelser, danssekvenser är inte ändamålet, de är medel för studenterna att göra erfarenheter, finna upplevelser, observera för att söka vidare. Koreografen är beroende av dansaren som förverkligar hans/hennes verk och dansaren är beroende av koreografen för att få möjligheten att arbeta med sitt uttryck som interpret, gestaltare. Som en skådespelare av regissören och texten. Interpreten har ett lika starkt behov av att ge uttryck för sig själv och sin plats i världen som upphovsmannen. Det är det behovet som är drivkraften – lusten och glädjen men även smärtan och ångesten.

Min erfarenhet säger mig att många unga dansstudenter upplever att de kan hitta sitt uttryck under improvisation och andra fria former men har svårare att hitta dit i det dagliga arbetet med tekniken. Varför och vad är då teknik? Hur förhåller det sig till arbete med uttryck, skiljer det sig verkligen om vi synar det ordentligt? Jag vill försöka få dem att tydligare förstå att arbeta med teknik är också att arbeta med uttryck. Att stå i balans till exempel; det gäller att placera vikten rätt över foten, över andra tån ungefär, kraft genom benen med riktning ner i golvet, bäckenet på plats, magmuskler aktiva som stöd, avspänd bröstkorg, lång rygg, mjuk nacke, öppet fokus. Allt detta och mer är vad vi tänker, vad vi gör. Det är konkret, det är teknik och metod. Men

samtidigt är det en upplevelse, en erfarenhet, ett tillstånd: Jag står – jag har balans – *Jag är – här och nu!*

En kroppslig konkret känsla av balans, risktagande kanske – jag kan falla, balansen måste hela tiden återerövas, närvaron i nuet är essentiell. Det är ett uttryck som bär förbi dansaren och ger klang i rummet. För studenten är det inte alltid tydligt, somliga har lättare tillgång till det, andra anar det kanske bara. Vilka pedagogiska metoder kan användas för att öppna vägen dit, ge studenten tilltro till sina möjligheter och mod att lita på sin känsla? Vi kan inte mäta uttryck på samma sätt som vi kan se hur högt de lyfter sina ben eller hur många varv de snurrar. Ändå vet vi när närvaron är där, vi ser det, vi känner det och berörs.

Att hjälpa studenterna att synliggöra ett mellanrum, ett tolkningsutrymme, det som är deras eget mellan läraren, koreografen, publiken och dem själva, det är min utmaning och min strävan som pedagog. I de mellanrummen finns möjligheten att manifesteras den längtan och det behov som driver dansaren vidare, i de mellanrummen kan dansaren skapa en självständighet och en tydlig identitet som konstnär.

Litteraturvetaren Anders Palm beskriver vad tolkningsutrymmet kan innebära:

Vad vi här kallar »tolkning» har på de flesta västerländska språk sin motsvarighet i begreppet »interpretation». Det ursprungliga latinska ordets grundbetydelse ger god belysning av den egentliga innebörden. »Interpretation» kan föras tillbaka på ett verb med betydelsen »att gå in i emellan». Den som interpreterar eller tolkar tänks

alltså gå in emellan texten och läsaren för att klargöra vad texten kan betyda (...) Både begreppet tolkning och interpretation står således dels för en mental aktivitet, en förståelseprocess, hos den som tolkar, dels för något som är det konkreta resultatet av denna aktivitet, dvs. tolkningen utformad och framlagd (...) ⁵

Det är just detta »emellan» eller mellanrum som kräver av mig bättre metoder för att leda studenterna till insikt om den mentala aktivitet, förståelseprocess som Anders Palm talar om.

Genom arbete och erfarenhet utvecklar dansaren denna kunskap och identitet, det är klart. Men vi som utbildar unga dansare behöver utveckla bättre metoder som kan hjälpa dem att skapa sig en tilltro till sin förmåga. Som ger dem självförtroende att våga prova det till synes ouppnåeliga, som hjälper dem att medvetet och konkret gå »in emellan», ta besittning av mellanrummen. Inom det område jag undervisar och utbildar finns inte ekonomi att låta unga dansare skolas in i arbetet som man kan inom den klassiska balettens ram. Inom den samtida dansen finns ingen »corps de balett», ingen kår av unga dansare som ges tid att skolas in mot större uppgifter. Kraven på de unga dansare som vill arbeta med den samtida dansen är således delvis annorlunda och jag menar att det just handlar om förmågan att fullt ut axla ett ansvar som interpret och att kunna vara medskapande i en process.

PEDAGOGENS ROLLER

Jag tror att det är på sin plats att i detta sammanhang titta på de olika roller och funktioner vi har som undervisar unga dansare. Vilka krav bör vi ställa på oss? Kanske ligger något av svaret på mina funderingar här. Jo Butterworth har i studien »Teaching choreography in higher education: a process continuum model» beskrivit fem olika koreografiska processer.⁶ Här beskriver hon koreografens roll och vad som förväntas av dansaren, vilka olika skickligheter som krävs av dem båda. Nedan listar jag koreografens olika roller och valda delar av konsekvensen för arbetet, så som jag har tolkat Butterworth:

- **Expert:** dansaren som verktyg, försöker genom imitation kopiera.
Här är dansaren passiv men receptiv i den sociala interaktionen. Koreografens roll är auktoritär.
- **Upphovsman:** dansaren som interpret. Dansaren imiterar, kopierar och interpreterar.
Här läggs större vikt vid dansarens kvaliteter och tolkningsförmåga. Koreografen vägleder och instruerar, ger större utrymme för dansaren.
- **Pilot:** dansaren som medverkande. Koreografen initierar idéer, koncept, ger uppgifter genom improvisation, formar materialet. Dansaren har viss del av ansvaret; kopierar, utvecklar rörelsematerial, skapar eget genom improvisation och uppgiftslösning. Båda parter aktiva, ett interpersonellt förhållande råder.
- **Främjare, möjliggörare:** dansaren som kreatör, skapar och utvecklar rörelsematerial genom improvisation

och uppgiftslösning. Koreografen står för ledning, sätter igång processer, står för intention och koncept. Skapar möjligheter för dansarens kreativitet.

Koreograf och dansare interagerar.

- **Medarbetare, kollaboratör:** dansaren som »delägare», skapar och utvecklar rörelsematerial, är med och påverkar beslut gällande intention, koncept och struktur. Koreografen delar utforskandet, beslutsfattandet gällande arbetets koncept, intention och struktur. Utvecklar/är delaktig i forandet av dansinnehållet. Koreograf och dansare interagerar.

Denna modell kan likaväl stå för lärarens olika roller i arbete med unga dansstudenter. Vi kan av ovanstående modell utläsa att det ställs stora krav på unga dansare att vara flexibla i sin framtida yrkesroll. De kan komma att träffa, om inte alla, men flera av dessa typer av koreografer och arbetsformer. Konsekvensen av detta borde vara att vi som utbildar dem är flexibla i vår undervisning och ger dem möjlighet att öva sig i olika förhållningssätt, allt ifrån att kopiera till att interpretera och att vara aktivt medskapande. Jag tror att vi då kan nå större medvetenhet kring: Att vi gör det, Hur vi gör det och När vi gör det. Detta backar åter tillbaka till Ingela Josefson och hennes diskussion kring Aristoteles tankar om praktisk kunskap: »En person med praktisk visdom ligger, säger Aristoteles, förvånande nära konstnären och den som tar emot konst.»⁷

Vi som arbetar med unga studenter i konstnärlig utbildning använder oss av praktisk kunskap för att ge detsamma. Det är viktigt att vi kan få våra studenter att verkligen förstå

att det är kunskap vi arbetar med; det finns många myter som talar om att vissa har »DET», att det är medfött och inte går att öva – jo visst, teknik går att öva men det där andra! Men Aristoteles menar annorlunda (se citat s. 114). Både student och lärare måste öva sin praktiska kunskap och söka utveckla sin praktiska visdom, måhända på olika plan, men jag tror vi kan lära oss att både se och förstå vad vi faktiskt gör.

Ingela Josefson anser att »[s]kådespelarens eller musikers [eller dansarens, min anm.] öppenhet för den unika situationens krav är en förebild för alla former av praktisk kunskap.»⁸ Låt mig därför titta närmare på den lektion jag beskrivit och se vilka olika roller som funnits där, hos mig och hos studenterna, för att kunna se hur »mellanrummen» synliggörs. Jag använder mig av Jo Butterworths studie som vägledning.

LEKTIONEN IGEN

Under den första delen av lektionen där jag ger uppgifter, leder studenterna med hjälp av olika mer eller mindre konkreta förslag, svarar studenterna genom att fysiskt prova möjligheter och omöjligheter. De svarar mig med sin nyfikenhet inför de olika uppgifter jag ger dem. Vi talar inte med varandra, det är bara jag som använder orden. Ändå interagerar vi. Här har jag rollen som främjare, möjliggörare. Jag är inte ute efter att forma materialet, att få ett resultat, det är själva sökandet som är poängen.

Vi kan inte nå dit om inte studenterna svarar på uppgifterna, är villiga att lösa problem och att aktivt delta. Det är mitt ansvar att skapa en atmosfär, att inspirera för att få detta att fungera. Här gäller det att ge studenterna verktyg

som kombinerar ett sökande inåt med medvetenheten om vad som kommuniceras utåt. I detta arbete måste jag bli tydligare och bättre, jag måste kunna förtydliga sambandet för studenterna så att deras kroppar och sinnen öppnar för möjligheten. Det är viktigt att de minns, att studenterna i det som de erfar i denna stund av improvisation, av sökande, kan vara så medvetna och lyhörda att de sedan kan minnas hur det kändes, hur det upplevdes – vad de gjorde. Här behöver jag som lärare vara vaken för att stanna upp och låta en upptäckt få sjunka in. Kanske behöver man tala om och reflektera en stund kring det gjorda. Dessa erfarenheter ska kunna brukas i arbete med mer fastlagt material, här finns plats för det egna – att finna ut vari det består: Vem är jag i min dans och *är* jag i min dans?

Under den andra delen av lektionen arbetar vi med material som är mitt, dansarna kopierar och försöker finna form, dynamik, kvalitet och musikalitet utifrån mina demonstrationer och instruktioner. Här arbetar vi med förståelse för kropp, funktion, teknik, och form. En strävan efter att bemästra och kunna utföra, att utveckla styrka, flexibilitet och förmåga till mer komplexa och svåra moment syns ligga i fokus. Här är min roll expertens, jag är mer auktoritär och dansarna är receptiva och i en mening mer passiva, de kopierar. I denna typ av arbete upplever jag ofta att studenternas fokus vänds inåt. Koncentrationen stänger ute rummet och de andra dansarna i det. Av nödvändighet eller av vana? Om vi använder oss av spegel så är det där man söker svaret, gör jag rätt eller fel? Ju längre vi går i detta arbete och ju mer bekanta studenterna blir vid vissa rörelsesekvenser och övningar, ju mer övergår min roll i att bli upphovsmannens.

Studenterna går från att kopiera till att också interpretiera. Mellan dessa två processer finns inte helt vattentäta skott, men de går att urskilja.

Jag funderar kring det jag läst i Bengt Kristensson Ugglas avhandling om Paul Ricoeur, *Kommunikation på bristningsgränsen*. Där skriver han om Augustinus tankar kring tid och försök att beskriva nuet:

Men det innebär också att man egentligen kan tala om tre slags nutid: det förflutna nuet (minne), det pågående nuet (uppmärksamhet) och det kommande nuet (förväntan). (...) [N]utiden [kan] därmed inte längre uppfattas som en punktuell nutid utan en nutid som *sker*, i en dialektik mellan de tre tidsformerna som utifrån ett konkret nu håller perspektivet öppet både bakåt och framåt (...).⁹

Detta arbetar vi med när vi dansar, vi minns det erfarna – det vi tidigare lärt och förstått, vi är uppmärksamma på nuet – nyfiket sökande i stunden, och vi bär en förväntan på det kommande – vad kommer att ske när jag behärskar, erövrar något nytt, förstår något. Vi gör detta många gånger utan att medvetet reflektera kring det. Vi är i ett nu som sker, tiden är ett med oss i rörelsen. Men vi kan också frånhända oss minnet, uppmärksamheten och förväntan. Vi måste förstå att utveckla denna uppmärksamhet och närvaro. I de bästa av stunder är vi ett med varandet, ett med oss själva och den rörliga tiden.

Jag kan alltså finna tre processer i min undervisning i dansträning, hos mig och hos studenterna. Vilka möjlighe-

ter ger det att för studenterna synliggöra det mellanrum, det tolkningsutrymme, som jag vill komma åt? I den första processen har jag redan reflekterat kring nödvändigheten att försöka hitta tydligare och bättre metoder för att hjälpa studenterna att medvetandegöra vad de erfar, hjälpa dem minnas för att kunna använda sina kunskaper om sig själva i sin dans. Den andra processen, där jag som lärare fungerar som expert och studenterna kopierar är knepigare. Här arbetar vi med »teknik» och vi tillbringar mycket tid med detta – av nödvändighet, kroppen ska hålla länge och klara komplexa fysiska uppgifter. Men som jag tidigare påstått, det vill säga att arbete med teknik också är arbete med uttryck, vad krävs då av mig för att inskräpa detta hos studenterna? Det räcker inte med att bara påstå det, något mera måste till.

Hur jag talar om teknik blir viktigt, jag vill inte nödvändigtvis behöva tala narrativt, eller beskriva en viss stämning eller känsla. Det konkreta fysiska arbetet i sig, det muskulära arbetet, rörelsens riktning, form, tid och kraft tar sig uttryck och ger svar i dansaren och i betraktaren. Rörelser som kräver mycket kraft ger en viss upplevelse, rörelser som kräver mindre kraft en annan. Rörelser som är runda i sin form ger ett annat svar än de som är raka, mer riktade. Men för att det konkreta, tekniken, ska kunna ge detta svar, denna upplevelse av uttryck, menar jag att förutsättningen är att man förstår och betraktar sig själv som avsändare. Jag måste förstå att rörelsen blir min i det ögonblick jag tar mig an den. Det blir mitt ansvar att förvalta den och låta den ta sig uttryck genom det konkreta fysiska arbetet. Det går att avhända sig detta ansvar, det är möjligt att »bara» göra. Det är då tekniken blir just bara teknik. Det är alltså viktigt

att arbeta för att tydligare lyfta fram denna reflexivitet, den förståelseprocess hos uttolkaren som Anders Palm pekat på i det tidigare refererade citatet, och att sätta den i relation också till arbete med teknik.

Detta är en form av interpretation som inte har ett givet mål, det vill säga, avsikten är inte att just där och då skildra något bestämt eller att gestalta en roll. Men för studenterna att uppmärksamma och använda sig av det som sker, det de faktiskt gör, lyssna på hur det svarar i dem som individer är ett sätt för dem att tona in sin känslighet och förmåga till uttryck och gestaltning. Det är inte »bara» att träna teknik, det är att finslipa sin känslighet, bejaka sin fantasi och uppleva sig själv i det fysiska utövandet av någon annans föregivna rörelsematerial.

Jag undervisar också kurser i didaktik där jag ber studenterna försöka definiera vad som är teknik. Det landar ofta i slutsatser som:

- Teknik är inte ett mål utan ett medel att nå ett mål, det vill säga att kunna uttrycka något.

Jag håller med, men med den diskussion jag för här skulle jag kunna påstå att:

- Teknik är inte bara ett medel, det är *till viss del* målet, beroende av hur var och en förhåller sig till och uppfattar arbete med teknik.

Jag vill kunna öppna studenternas ögon för detta, att varje dag bejaka sig själv i det konkreta, i görandet, i den rent kroppsliga, fysiska känsla som uppstår i arbete med att bemästra och utveckla sin teknik. Att verkligen känna sig själv i detta arbete, känna på riktigt, inte se utifrån. Att vara avsändaren av något som bär mening.

Under den tredje processen när jag som lärare mer aktivt och tydligt arbetar med att ge studenterna utrymme för interpretation kan jag mycket väl använda mig av olika metaforer, beskrivningar av stämningar, känslor eller liknande. Men det är inte nödvändigt, här går också att arbeta med konkreta fysiska förslag; lite kraftfullare, lite större, tydligare skiftningar i dynamik och så vidare. Som i de improvisatoriska delarna där jag kan ge olika förslag som de fritt kan prova att använda eller förkasta. Studenterna har en större frihet att använda sina speciella kvaliteter och kan aktivt utveckla sin tolkning av en sekvens. Denna typ av arbete hör ofta ihop med att jag arbetar med en längre rörelsesekvens, en »koreografi». Här kommer tydligare in ett arbete med att förstå och medvetandegöra sin relation till de andra i rummet. Vi arbetar ofta i mindre grupper och det betyder också att studenterna får en »publik». Uppmärksamheten på det egna utförandet och uttrycket skärps. Oavsett är det samma sak här, att ge studenterna förståelse för att de alltid uttrycker sig själva, att de alltid är avsändare och ge dem hjälp att hitta vägar för detta utan att de för den skull gör avsteg från form och innehåll.

Jag vill mena att det i alla tre processerna finns möjlighet att arbeta aktivt med dansarens kreativa reflexivitet, dansarens »mellanrum», och jag menar också att vi som arbetar med unga dansare kan bli bättre på att synliggöra detta för oss själva såväl som för studenterna. Mitt dilemma blir därför att hitta metoder som är relevanta och som kan fungera i en undervisning som till stor del sker i grupp, där var och en har sina behov och sin väg att gå. Hur kan jag som pedagog uppmuntra det individuella i ett kollektiv där det ställs krav

på förmågan att arbeta med ett fastlagt rörelsematerial, en lagd övning eller koreografi i nära samspel med varandra? Vad är det individuella i så fall? Lyckas jag skapa förståelse för det egna ansvaret i detta arbete kan jag förhoppningsvis hjälpa dem finna den styrka det innebär att inte »bara» vara ett verktyg för någon annans konstnärliga vision.

Jag vill också i detta försök att analysera olika roller och delar i den beskrivna danslektionen reflektera kort kring en studie av Cecilia Ferm; »Aesthetic communication and higher composition education – dimensions of awareness».¹⁰ Studien beskriver undervisning i musikkomposition på högre nivå. Här beskriver hon fem grader av medvetande;

awareness of oneself – awareness of others – awareness of means of expression – awareness of part in communication – teacher’s awareness.

Dessa fem dimensioner av medvetenhet finns också mer eller mindre representerade i den danslektion jag beskrivit. De är närvarande i olika hög grad under olika delar av den. Under den första och andra delen ligger fokus mycket på *awareness of oneself*, *awareness of means of expression* och *teacher’s awareness*. I tredje delen tillkommer i högre grad *awareness of others* och *awareness of part in communication*. Från ett lärarperspektiv finns här möjligheter att utveckla de olika dimensionerna genom olika typer av frågeställningar. Det uppmuntrar också till att låta studenterna i högre grad kommentera varandras arbete. Cecilia Ferm ger exempel på olika frågor som uppstod i den av henne studerade lärandeprocessen; bland studenternas egna kommentarer om varandras arbeten gällande *awareness of means of expression*, återfinns kommentarer som hjälpte studenten

att identifiera problem, uppmuntrade till vidare arbete, gav förslag till utveckling och gav perspektiv på arbetet genom att sätta det i ett större sammanhang. Jag tänker här inte gå närmare in på studien men tror att den kan, precis som Jo Butterworths beskrivning av fem koreografiska processer, vara till hjälp för att utveckla ännu bättre metoder i den dagliga dansträningen.

DANSARENS KREATIVA REFLEXIVITET

Det är viktigt för mig att i min undervisning försöka definiera vad som utgör dansarens kreativitet. Den är inte att förväxla med koreografens, även om det givetvis finns dansare med en koreografisk begåvning som de också förverkligar. Men jag vill se och tydliggöra vad som är dansarens egen skapande process, inte som kreatör utan som interpret. Om jag tydligare kan beskriva och också lägga vikt vid den processen så kan jag bättre hjälpa mina studenter dit. Om vi kan bryta hierarkier som finns där koreografen/kreatören är den som betraktas som den skapande och se – verkligen se vad som är dansarens/interpretens konstnärliga värv, så kan vi hjälpa våra unga dansstudenter att skapa sig en starkare identitet. Här finns arbete att göra, en del är gjort men fler behöver formulera sig kring detta, inte minst vi som undervisar inom området. Jag har en känsla av att skådespelare tydligare kan beskriva sin process i relation till text och regissör. Kanske för att de arbetar med ordet. Många skådespelare berättar levande hur de närmar sig en roll. Det finns inte ett sätt utan mängder av olika möjligheter. Jag lyssnade en gång på Stina Ekblad när hon i ett radioprogram beskrev hur hon närmar sig en roll. Som jag

uppfattade henne började hon närma sig rollens karaktär genom att konkret arbeta med texten, med orden. Vände och vred på dem, smakade på olika sätt att säga dem. I det kan jag känna igen en dansares sätt att prova rörelsen, ganska osentimentalt och praktiskt. Ur detta konkreta arbete kommer känslan för rollen/tolkningen. Det som också var fascinerande var att hon verkligen beskrev *sin* process, vad *hon* gjorde, inte ett ord om regissören. Jag förstår givetvis att Stina Ekblad arbetar nära de regissörer hon möter, det som var spännande var att hon kunde särskilja sin process och sitt arbete och beskriva det så tydligt. Unga studenter idag är på god väg, de är mer medvetna om sin egen process. Det är bra, men fortfarande behöver vi inom dansområdet få fler dansare och lärare att beskriva sitt arbete, på det sättet kan vi ge våra studenter olika förebilder, metoder och tillvägagångssätt.

AVSLUTNING

När jag började skriva hade jag ingen klar riktning, bara ett stort behov av att formulera något som upptar mig. Vid första tillfället jag skrev utkristalliserades ordet *mellanrum*, det skrev nästan sig självt. Så jag valde att skriva om det som pockade på min uppmärksamhet. Jag befinner mig hela tiden i ett sökande efter att förstå och definiera olika mellanrum, vare sig jag reflekterar kring undervisning i danssträning eller i min strävan att hitta bättre metoder för att synliggöra det. Jag kan aldrig helt och fullt förstå en annan människa eller vara säker på att det jag ser och uppfattar är avsändarens avsikt. Jag kan heller aldrig bli helt och fullt förstådd. Det betyder att vi hela tiden befinner oss i en kon-

stant rörelse där vi tolkar varandra. Det ställer krav på oss att skärpa vårt sinne för att komma så nära vi behöver för att göra oss begripliga för varandra. Aristoteles formulering om »känslans skärpa, tankens inlevelse» sätter till viss del ord på vad den praktiska kunskapen är; förståelsen för att jag befinner mig i ett område där saker inte låter sig helt beskrivas eller ens begripas alla gånger. Men jag vet ändå något om det. Jag vet det i mitt sinne, det finns i min kropp och i mina erfarenheter. Jag måste syna det och öva min känslas skärpa och min tankes inlevelse, vara uppmärksam så att jag ser, verkligen ser vad som är vad. Akta mig att inte stanna vid min första uppfattning, min första upplevelse. Också förstå vad jag inte kan veta, inte kan se och lämna det utrymmet fritt – mellanrummet mellan mig och en annan människa, det mellanrum där reflektionen tar gestalt.

Reflektionens gestalt

En inledning

KRISTINA FJELKESTAM

- 1 Gertrude Stein, »Sacred Emily», *Geography and Plays*, New York, 1968 (1922), s. 187.
- 2 Det senaste alstret i den feministiska sociologen Margaret S. Archers *oeuvre* heter *Making Our Way through the World. Human Reflexivity and Social Mobility*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- 3 Viktor Sklovskij: »Konsten som grepp», i *Form och struktur. Texter till en metodologisk tradition inom litteraturvetenskapen*, red. Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg, Stockholm: PAN/Norstedts, 1971, s. 51.
- 4 Se till exempel John Cowan, *On Becoming an Innovative University Teacher. Reflection in Action*, Maidenhead: Open University Press, 2006.
- 5 Några resultat av denna arbetsmetod kan bland annat studeras i antologin *Den goda polisen – sju essäer om reflekterad yrkeserfarenhet*, red. Ulla Ekström von Essen, Stockholm: Läromedel från Södertörns högskola 4, 2009.
- 6 Bengt Molander, *Kunskap i handling*, Göteborg: Daidalos, 1995, s. 142.
- 7 Molander, *Kunskap i handling*, s. 155.
- 8 Katji Lindberg, »Comprehensio aethetica – om bildkonstnärliga kunskapsformer», magisteruppsats i praktisk kunskap ht-2006, s. 25f.

- 9 Schön citerad ur Molander, *Kunskap i handling*, s. 162.
- 10 Kjell S. Johannessen, *Praxis och tyst kunnande*, Stockholm: Dialoger, 1999, s. 139–142. Grovt sett kan Johannessens tre kunskapsaspekter påståendekunskap, färdighetskunskap och förtrogenhetskunskap också relateras till Aristoteles begrepp *epistēmē*, *technē* och *fronēsis*.
- 11 Se till exempel antologin *Vad är praktisk kunskap?*, red. Jonna Bornemark och Fredrik Svenaeus, Huddinge: Södertörn Studies in Practical Knowledge, 2009.
- 12 Susanne Trygg, »Anhöriga – ibland ett dilemma inom vården?», essä skriven inom ramen för uppdragsutbildningen Reflekterad yrkeserfarenhet i äldreomsorgen, ht-2006, s. 8f.
- 13 Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986, s. 18.
- 14 Kant, *Kritik av det rena förnuftet*, övers. Jeanette Emt, Stockholm: Thales, 2004, s. 342. I den svenska översättningen är dock citatets inledande ord inte »Reflektionen», utan Emt har valt ordet »Överläggningen».
- 15 Gasché, *The Tain of the Mirror*, s. 20.
- 16 Se till exempel Genevieve Lloyd, *Det manliga förnuftet: »manligt» och »kvinnt» i västerländsk filosofi*, övers. Elisabeth Stjernberg, Stockholm: Thales 1999 och 2005 (1984) och Toni Morrison, *Mörkt spel. Vithet och den litterära fantasin*, övers. Kerstin Hallén, Stockholm: Trevi 1995 (1992).

I begynnelsen var fantasin
Om den reflekterande människan

JONNA HJERTSTRÖM LAPPALAINEN

- 1 Hegel skriver: »Även om embryot *i sig* är människa, är det inte människa *för sig*; för sig är embryot detta enbart såsom bildat förnuft som *gjort sig till vad det i sig är*.» *Andens fenomenologi*, övers. Brian Manning Delaney & Sven-Olov Wallenstein, Stockholm: Thales, 2008, s. 68.

-
- 3 Detta beskrivs utförligare och klargörande av Alexandre Kojève i hans berömda tolkning av herre- och slavdialektiken i *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris: Gallimard, 1974, s. 167–170.
 - 4 Kant skriver: »[Reflektionen] är det medvetande om givna föreställningars förhållande till våra olika kunskapskällor genom vilket alena deras inbördes förhållande kan bestämmas på ett riktigt sätt.» Se *Kritik av det rena förnuftet*, övers. Jeanette Emt, Stockholm: Thales, 2004, s. 542.
 - 5 Citatet från ovan fortsätter: »Den första frågan, som föregår all vidare behandling är denna: i vilken kunskapsförmåga hör de samman?» Ibid.
 - 6 För en framställning av reflektionsbegreppets utveckling genom filosofihistorien, se Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror: Derivida and the Philosophy of Reflection*, Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1986, s. 15–22.
 - 7 Gasché skriver: »reflection is the structure and the process of an operation that, in addition to designating the action of a mirror reproducing an object, implies that the mirror's mirroring itself, by which process the mirror is made to see itself». Ibid, s. 16f.
 - 8 1 Mosebok kap 2 och 3.
 - 9 Ibid, 2:16, 17.
 - 10 Ibid, 3:16–19.
 - 11 Ibid, 3:7.
 - 12 Hegels *Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaften 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970, s. 82f.
 - 13 »Betrachten wir nunmehr den Mythos vom Sündenfall näher, so finden wir, [---] darin das allgemeine Verhältnis des Erkennens zum geistigen Lebens ausgedrückt.» *Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaften 1*, s. 88.
 - 14 Originalcitaten lyder: »Die erste Reflexion des erwachenden Bewußtseins war, daß die Menschen bemerkten, daß sie nackt waren. Dies ist ein sehr naiver und gründlicher Zug. In der Scham nämlich liegt die Scheidung des Menschen von seinem natürlichen und sinnlichen Sein. Die Tiere, welche zu dieser Scheidung nicht vorschreiten, sind deshalb schamlos.» Ibid, s. 89.
 - 15 Hegel skriver: »Der Mensch ist in der Knechtschaft des Gesetzes, solange er in seinem natürlichen Verhalten bleibt.» (Ibid. 91). Han hävdar också uttryckligen att hans upplysningsfilosofi står i strid med kyrkans syn på människan som av naturen god. »Der tiefen

- kirchlichen Lehre von der Erbsünde steht die Lehre der modernen Aufklärung gegenüber, daß der Mensch von Natur gut sei und also dieser getreu bleiben müsse.» Ibid, s. 90.
- 16 Kant skriver: »Överläggningen (reflexio) befattar sig inte med föremålen själva, i syfte att erhålla begrepp direkt av dessa, utan är snarare det själstillstånd i vilket vi först förbereder oss för att ta reda på de subjektiva betingelser under vilka vi kan nå fram till begrepp.» Se *Kritik av det rena förnuftet*, s. 342.
- 17 Hegel skriver: »Indem man die verschiedenen Formen des Erkennens miteinander vergleicht, so kann die erste, die des unmittelbaren Wissens, leicht als die angemessenste, schönste und höchste erscheinen. In diese Form fällt alles, was in moralischer Rücksicht Unschuld heißt, sodann religiöses Gefühl, unbefangenes Zutrauen, Liebe, Treue und natürlicher Glaube. Die beiden andern Formen, zunächst die des reflektierenden Erkennens und dann auch das philosophische Erkennen, treten heraus aus jener unmittelbaren natürlichen Einheit.» Se *Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaften 1*, s. 87.
- 18 »Die Natur ist für den Menschen nur der Ausgangspunkt, den er umbilden soll.» Ibid, s. 90.
- 19 *Søren Kierkegaards Skrifter* (Hädanefter SKS) 4, Niels Jørgen Cappeleørn m. fl. red., Köpenhamn: Gads Forlag, 1997, s. 347.
- 20 SKS 4, s. 340.
- 21 Originalcitatet lyder: »Vaagen er Forskjellen mellem mig selv og mit Anden sat, sovende er den suspenderet, drømmende er den et antydet Intet», ibid, s. 347.
- 22 Ibid.
- 23 Ibid.
- 24 Ibid, s. 348. Kierkegaard ger inte några argument här, han endast påstår att djur inte har ångest, vilket skulle kunna ifrågasättas. Den ångest som Kierkegaard avtäcker hos det lilla barnet skulle man kunna tänka sig hos vissa djur, åtminstone de högre däggdjuren.
- 25 Ibid, s. 347.
- 26 Ibid, s. 347f.
- 27 Lev Vygotskij, *Fantasi och kreativitet i barndomen (1930)*, övers. Kajsa Öberg Lindsten, Göteborg: Daidalos 1995, s. 15.
- 28 J. S. Mill: *Förtrycket av kvinnorna*, övers. Elisabeth Mansén, Nora: Nya Doxa, flera utgåvor. Originalutgåvan av *The Subjection of Women* utkom 1869.

Minneskulturens former
Inverterad monumentalhistoria

VICTORIA FARELD

Tack till Birgit och Gad Rausings Stiftelse för Humanistisk Forskning

- 1 Sara Danius, »Bekämpa mossigheten», *Dagens Nyheter* 2005-11-08.
- 2 Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2003; Richard Lebow, red., *The Politics of Memory in Post-War Europe*, Durham: Duke University Press, 2006; Jeffrey K. Olick, *The Politics of Regret: On Collective Memory and Historical Responsibility*, London: Routledge, 2007; Paul Ricoeur, *Minne, historia, glömska*, övers. Eva Backelin, Göteborg: Daidalos, 2005 (2000).
- 3 Relationen mellan minne och historia har diskuterats utförligt de senaste decennierna. Maurice Halbwachs klassiska uppdelning mellan å ena sidan minne såsom bundet till partikulära grupper och deras specifika livserfarenheter och å den andra historia som förenat med anspråk på att överskrida det partikulära har kritiserats för att implicera en föråldrad syn på historia som objektiv vetenskap. Se Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris: Presses universitaires de France, 1950, kap. 2. Många historiker strävar idag efter att underminera distinktionen genom att betrakta historieskrivning som en form av samhälleligt eller kollektivt minne. Se t ex Peter Burke, »History as social memory», *Memory: History, Culture and the Mind*, red. T. Butler, Oxford: Blackwell, 1989, s. 97–113; John Nerone, »Professional History and Social Memory», *Communication*, No. 11, 1989, s. 89–104; Lutz Niethammer, »Die postmoderne Herausforderung: Geschichte als Gedächtnis im Zeitalter der Wissenschaft», i: Wolfgang Küttler, Jörn Rüsen, Ernst Schulin, red., *Geschichtsdiskurs. Band I: Grundlagen und Methoden der Historiographiegeschichte*, Frankfurt/M: Fischer, 1993, s. 51–49.
- 4 Pierre Nora, »Between Memory and History: les lieux de mémoire», *Representations*, no. 26, 1989, s. 7–24.
- 5 James E. Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven: Yale University Press, 1993, s. 6.
- 6 Friedrich Nietzsche, »Om historiens nytta och skada för livet», övers. Nikanor Teratologen, *Otidsenliga betraktelser. Samlade skrifter Band 2*, Eslöv: Symposion 2005 (1874), s. 90–95.
- 7 För diskussion om detta, se t ex Henri Rousso, *Le Syndrome de Vi-*

- chy: *de 1944 à nos jours*, Paris: Seuil, 1990; Klas-Göran Karlsson, »Förintelsen som historiekulturellt fenomen – en översikt«, *Historisk tidskrift*, nr. 4, 2005, s. 721–755.
- 8 Se t.ex. Zygmunt Bauman, *Auschwitz och det moderna samhället*, övers. Gustaf Gimdal och Rickard Gimdal, Göteborg: Daidalos, 1991 (1989); Dominick LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, London: Cornell University Press, 1998; Lebow, *The Politics of Memory in Post-War Europe*; Michael Azar, *Frihet, jämlikhet och brodermord: revolution och kolonialism hos Albert Camus och Frantz Fanon*, Stockholm: Symposion, 2001.
- 9 Kim Salomon, »Nationalismen födde modern minneskultur«, *Svenska Dagbladet* 2006-11-26.
- 10 Se t.ex. Mark R. Amstutz, *The Healing of Nations: The Promise and Limits of Political Forgiveness*, Lanham: Rowman & Littlefield, 2005; Peter Digeser, *Political Forgiveness*, Ithaca: Cornell University Press, 2001; Sandrine Lefranc, *Politiques du pardon*, Paris: Presses Universitaires de France, 2002; Hermann Lübbe, *Ich entschuldige mich: Das neue politische Bußritual*, Berlin: Siedler, 2001.
- 11 Se t.ex. Patrick H. Hutton, *History as an Art of Memory*, Burlington: University of Vermont, 1993; Ricoeur, *Minne, historia, glömska*; Jay M. Winter, *Remembering War: the Great War Between Memory and History in the Twentieth Century*, New Haven: Yale University Press, 2006.
- 12 Nora, »Between Memory and History: les lieux de mémoire«, s. 7–24.
- 13 Young, *The Texture of Memory*, s. 5.
- 14 Robert Musil, »Denkmale«, *Nachlaß zu Lebzeiten*, Reinbek: Rowohlt, 1962 (1956), s. 62.
- 15 Young, *The Texture of Memory*, s. 8.
- 16 Young, *The Texture of Memory*, s. 35–37; Young, *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven: Yale University Press, 2000, s. 138–139.
- 17 För en diskussion om monumentbegreppets förändring i Tyskland, se Werner Fenz, »Denkmal, Mahnmal, Erinnerungszeichen: Positionen am Schnittpunkt künstlerischer und gesellschaftlicher Verantwortung«, www-gewi.uni-graz.at/staff/fenz/texte/denkmal_mahnmal.html (2009-10-23); Brigitte Hausmann, *Duell mit der Verdrängung? Denkmäler für die Opfer des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik Deutschland 1980 bis 1990*, Münster: LIT, 1997;

- Christoph Heinrich, *Strategien des Erinnerns: Der veränderte Denkmalsbegriff in der Kunst der achtziger Jahre*, München: Schreiber, 1995.
- 18 Günter Metken, »Die Kunst des Verschwindens: Unsichtbare Denkmäler – ein Situationsbericht«, *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken*, Heft 5 (543), 1994, s. 478–490; Young, *The Texture of Memory*, s. 28–37, citatet ibid., s. 30; Young, *At Memory's Edge*, s. 127–139. Se även Jochen Gerzs hemsida, www.gerz.fr (2009-10-25).
- 19 Young, *The Texture of Memory*, s. 30.
- 20 Young, *At Memory's Edge*, s. 107–109.
- 21 För en omfattande dokumentation av diskussionen, se Ute Heimrod et. Al., red., *Der Denkmalstreit – das Denkmal?: die Debatte um das »Denkmal für die ermordeten Juden Europas«: eine Dokumentation*, Berlin: Philo, 1999. Se även Young, *At Memory's Edge*, s. 184–225.
- 22 Young, *At Memory's Edge*, s. 90–95.
- 23 Young, *The Texture of Memory*, s. 43–48.
- 24 Se Young, *At Memory's Edge*, s. 107–113. För en omfattande diskussion om Whitereads monument, se Simon Wiesenthal, red., *Projekt: Judenplatz Wien. Zur Konstruktion von Erinnerung*, Wien: Zsolnay, 2000.
- 25 Här finns likheter med Daniel Libeskind's judiska museum i Berlin där tomrummet och negativiteten som arkitektoniskt tema utgår från en utpräglad materialitet. För diskussion om Libeskind, se Elke Dorner, *Daniel Libeskind: Jüdisches Museum Berlin*, Berlin: Gebr. Mann, 1999; Young, *At Memory's Edge*, s. 152–185.
- 26 Young, *At Memory's Edge*, s. 99.

»Jag skriver om mig själv tills jag försvinner»

Till kritiken av bekännelsen

ULF OLSSON

- 1 Lars Norén, *En dramatikers dagbok*, Stockholm: Bonniers, 2008, och Per Olov Enquist, *Ett annat liv*, Stockholm: Norstedts, 2008, citeras med sidhänvisning (Enquist) eller datumhänvisning (Norén) i parentes efter citat.
- 2 Foucault, »Christianity and Confession«, i *The Politics of Truth*, Los Angeles: Semiotext(e), 1997, s. 228f.

- 3 Foucault, *Sexualitetens historia: I. Viljan att veta*, övers. Britta Grön-dahl, Stockholm: Gidlunds, 1980, s. 76.
- 4 Ibid.
- 5 Ibid., s. 80.
- 6 Ibid., s. 78.
- 7 Foucault, »Självteknologier», *Diskursernas kamp. Texter i urval av Thomas Götselius och Ulf Olsson*, Stockholm/Stehag: Symposion, 2008, s. 285.
- 8 *Sexualitetens historia: I. Viljan att veta*, s. 78.
- 9 August Strindberg, *Inferno*, Samlade Verk 37, Stockholm: Norstedts, 1994, s. 222.
- 10 Det bör kanske inskräpas här att den tokshoppande, rosenplante-rande och middagsätande författaren hos Norén knappast är någon stoiker – medan Enquist däremot på ett helt annat sätt utnyttjar sin kristna tradition. Men dessa två historiska former för indivi-dens reglering av sig själv är här tankeformer: en tillbakablick på stoicismen gör det möjligt att tänka Noréns dagbok och få syn på egenskaper i den som kontrasterar mot den kristna traditionens.

Krypthistoria och det nazifantastiska som medierat minne

EVA KINGSEPP

- 1 Mike Mignola, *Hellboy: Seed of Destruction*, Milwaukee, Oregon: Dark Horse Comics, 1994.
- 2 Med »gotisk» avses i texten det breda estetiska begrepp som både omfattar arkitektur, musik, skönlitteratur och den subkulturella stil som uppstått i västvärlden efter 1979, där koncept hämtade från romantiken och förra århundradets fin-de-siècle-dekadens blandas med en förkärlek för det morbida, ockulta, tabubelagda och gränsöverskridande i en lidandets estetik. Jfr Mattias Fyhr, *De mörka labyrintherna: Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel* Lund: Ellerström, 2005; Lauren M. E. Goodlad & Michael Bibby, red., *Goth: Undead Subculture*, Durham, N.C.: Duke University Press, 2007; Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London: Routledge, 1981; Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Ithaca: Cornell University Press, 1970.

- 3 Artikeln bygger delvis på material ur kapitel 7, »Transmedialt berättande: Kryptohistoria och det nazifantastiska», i min doktorsavhandling *Nazityskland i populärkulturen: Minne, myt, medier*, Stockholm: Institutionen för journalistik, medier och kommunikation/JMK, Stockholms universitet, 2008.
- 4 Claude Lévi-Strauss, *Myth and Meaning*, New York: Schocken Books, 1979, s. 54.
- 5 Peter Aronsson, *Historiebruk: Att använda det förflutna*, Lund: Studentlitteratur, 2004, ss. 17–18.
- 6 Med *mainstream* avses här en form som i hög grad förknippas med *masskultur*: den är förenklad, lättsmält, icke-kontroversiell, massproducerad och konsumeras av en masspublik.
- 7 Todorov, s. 25.
- 8 Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*.
- 9 Todorov, ss. 41–44.
- 10 Louis Pauwels & Jacques Bergier, *Vår fantastiska värld*, Malmö: Bergh, 1969 (1960).
- 11 *Vår fantastiska värld*, liksom de flesta andra verk inom genren, bygger till stora delar på citat från Hermann Rauschnings numera starkt ifrågasatta *Samtal med Hitler*, Stockholm: Natur och kultur, 1945 (1959). Om den bristande relevansen som historisk källa, se t.ex. Theodor Schieder, *Hermann Rauschnings »Gespräche mit Hitler» als Geschichtsquelle*, Opladen: Westdeutsche Verlag, 1972.
- 12 Todorov, ss. 25, 41–42, 56.
- 13 Kingsepp, ss. 207–265.
- 14 Möjligen på grund av bristande historiskt källmaterial; jfr. Nicholas Goodrick-Clarke, *The Occult Roots of Nazism: Secret Aryan Cults and their Influence on Nazi Ideology: The Ariosophists of Austria and Germany, 1890–1935*, New York: New York University Press, 1985, ss. 217–225.
- 15 Jfr. flera av bidragen i Jan Erik Schulte, red., *Die SS, Himmler und die Wewelsburg*, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2009.
- 16 Dennis Detwiler, Adam S. Glancy & John Tynes, *Delta Green: Countdown*, Seattle: Pagan Publishing, 1999; James A. Moore, »Berlin by Night», i *Vampire the Masquerade*, Stone Mountain, GA: White Wolf, Inc., 1995; Robert Shea & Robert Anton Wilson, *The Illuminatus! Trilogy*, New York: Dell Publishing, 1975.
- 17 Manfred Nagl, *Science Fiction in Deutschland. Untersuchungen zur Genese, Soziographie und Ideologie der Phantastischen Massen-*

- literatur*, Tübingen: Tübinger Verlag für Volkskunde, 1972; Sidney Perkowitz, *Hollywood Science: Movies, Science, and the End of the World*, New York: Columbia University Press, 2007, s. 255.
- 18 I rättvisans namn skall sägas att just denna serie, trots dess ofta spektakulära tilltal, hör till de mer seriösa bland de dokumentärer på temat naziöckultism som jag har undersökt.
- 19 Se t.ex. Yehuda Bauer, *Förintelsen i perspektiv*, Stockholm: Natur och Kultur, 2001; Tim Cole, *Selling the Holocaust: From Auschwitz to Schindler: How History is Bought, Packaged, and Sold*, New York: Routledge, 1999, och Bernhard Giesen, *Triumph and Trauma*, Boulder, Colorado: Paradigm, 2004.
- 20 Stefan Arvidsson, *Draksjukan: Mytiska fantasier hos Tolkien, Wagner och de Vries*, Lund: Nordic Academic Press, 2007, s. 67.
- 21 Roland Barthes, *Mytologier*, Staffanstorp: Cavefors, 1970 (1957).
- 22 Jfr. Hannah Arendt, *Den banala ondskan: Eichmann i Jerusalem*, Göteborg: Daidalos 1996 [1965].
- 23 John G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago: University of Chicago Press, 1976.
- 24 Om Himmlers relation till Heinrich I, se Wolfgang Reinicke, *Instrumentalisierung von Geschichte durch Heinrich Himmler und die SS*, Neuried: Ars et Unitas Verlagsgesellschaft, 2003, ss. 79–88. Om Thulesällskapet, se Goodrick-Clarke ss. 144–152 och Detlev Rose, *Die Thule-Gesellschaft. Legende – Mythos – Wirklichkeit*, Tübingen: Grabert, 1994. Om Ultima Thule, se Joscelyn Godwin, *Arktos: The Polar Myth in Science, Symbolism, and Nazi survival*, Kempton, Illinois: Adventures Unlimited Press, 1996. Om Mme Blavatsky och Teosofiska samfundet, se Joscelyn Godwin, *The Theosophical Enlightenment*, Albany: State University of New York Press, 1994.
- 25 Jfr. Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press, 2006.
- 26 Jfr. Ulf Zander, »Minnen av krig vid fredens hav: Konflikter och historiska symboler i Östersjöområdet», i Ulf Zander & Klas-Göran Karlsson, red., *Östersjö eller Västerhav? Föreställningar om tid och rum i Östersjöområdet*, Karlskrona: Albinsson & Sjöberg, 2000.

Resa genom tid och rum

Minnande, makt och mångsinnlighet i det nya Shanghai

AMANDA LAGERKVIST

Översättning: Jonna Hjertröm Lappalainen

Artikeln har översatts med benäget tillstånd av Berg Publishers. Den publicerades ursprungligen i tidskriften *Senses & Society* 2:2 2007 med titeln »Gazing at Pudong – ›With a Drink in Your Hand‹: Time Travel, Mediation, and Multisensuous Immersion in the Future City of Shanghai» och har i föreliggande version genomgått smärre förändringar.

- 1 Se till exempel Mario Gandelsonas, red., *Shanghai Reflections: Architecture, Urbanism and the Search for an Alternative Modernity*, Princeton: Princeton University, 2002, samt Seng Kuan och Peter G. Rowe, red., *Shanghai: Architecture and Urbanism for Modern China*, München: Prestel, 2004, och Tianshu Pan, »Historical Memory, Community Building and Place-Making in Contemporary Shanghai», *Restructuring the Chinese City: Changing Society, Economy and Space*, red. Laurence J. C. Ma och Fulong Wu, London: Routledge, 2005; Thomas J. Campanella, *The Concrete Dragon: China's Urban Revolution and What It Means to the World*, New York: Princeton University Press, 2008.
- 2 Mayfair Mei-hui Yang, »Mass Media and Transnational Subjectivity in Shanghai: Notes on (Re)Cosmopolitanism in a Chinese Metropolis», *Ungrounded Empires: The Cultural Politics of Chinese Transnationalism*, red. Aiwa Ong och Donald Nonini, London: Routledge, 1997; Jeffrey Wasserstrom, »The Second Coming of Global Shanghai», *World Policy Journal*, Summer 2003 och Saskia Sassen, »The Formation of Intercity Geographies of Centralities», *Shanghai: Architecture and Urbanism for Modern China*.
- 3 Jos Gamble, *Shanghai in Transition: Changing Perspectives and Social Contours of a Chinese Metropolis*, London: Routledge, 2003.
- 4 Se t.ex. Fulong Wus båda artiklar »The Global and Local Dimensions of Place-Making: Remaking Shanghai as a World City», *Urban Studies* 7:8, 2000, samt »Globalization, Place Promotion and Urban Development in Shanghai», *Journal of Urban Affairs* 25:3, 2003.
- 5 Se till exempel Zhen Zhang »Mediating Time: The ›Rice Bowl‹ of Youth in Fin de Siècle China», *Globalization*, red. Arjun Appadurai, Durham NC: Duke University Press, 2001.

- 6 Yingjin Zhang, red., *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922–1943*, Stanford: Stanford University Press, 1999; Z. Zhang, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema 1896–1937*, Chicago: Chicago University Press, 2005.
- 7 Alexander des Forges, *Mediasphere Shanghai: The Aesthetics of Cultural Production*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2007.
- 8 Se till exempel Ackbar Abbas, »Play It Again Shanghai: Urban Preservation in the Global Era» samt Christine M. Boyer, »Approaching the Memory of Shanghai: The Case of Zhang Yimou and *Shanghai Triad*» i *Shanghai Reflections*; Hanchao Lu, »Nostalgia for the Future: The Resurgence of an Alienated Culture in China», *Pacific Affairs*, 75:2 2002 och Xudong Zhang, »Shanghai Nostalgia: Post-revolutionary Allegories in Wang Anyi’s Literary Production in the 1990s», *positions*, 8:2 2000.
- 9 Abbas, »Play It Again Shanghai», s. 57.
- 10 För forskning kring nostalgi och urbana rum, jmf. Elisabeth Wilson, »Looking Backward: Nostalgia and the City», *Imagining Cities: Scripts, Signs, Memory*, red. S. Westwood och J. Williams, London: Routledge, 1997. För ett fokus på just kolonial nostalgi, se Maurizio Peleggi, »Consuming Colonial Nostalgia: The Monumentalisation of Historic Hotels in Urban South-East Asia», *Asia Pacific Viewpoint* 46:3, 2005 och William Cunningham Bissell, »Engaging Colonial Nostalgia», *Cultural Anthropology* 20:2, 2005.
- 11 Här hämtar jag inspiration från Elizabeth Grosz i hennes artikel »Bodies/Cities», *Sexuality and Space*, red. Beatriz Colomina, Princeton: Princeton Architectural Press, 1992, s. 242; John Urry, *Consuming Places*, London: Routledge, 1995, s. 27 och David Howes, red., »Introduction», *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, Oxford: Berg, 2005, s. 4.
- 12 Se exempelvis Chris Rojek, »Indexing, Dragging and the Social Construction of Tourist Sights», *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*, red. Chris Rojek och John Urry, London: Routledge, 1997; David Crouch, Rhona Jackson och Felix Thompson, red., *The Media and the Tourist Imagination: Converging Cultures*, London: Routledge, 2005; Amanda Lagerkvist, »Travels in Thirdspace: Experiential Suspense in Mediaspace – the Case of America (un)known», *European Journal of Communication*, 23: 3, September, 2008.
- 13 Bronislaw Szerynski och John Urry, »Visuality, Mobility and the

- Cosmopolitan: Inhabiting the World from Afar», *British Journal of Sociology* 57:1, 2006, s. 114f.
- 14 För denna typ av kritik, se till exempel Ian Buruma, »Shanghai-Style», *Prospect*, May 1996; Hannah Beech, »Shanghai Swings!», *Time*, 20 september 2004 och Märten Niléhn, »Shanghaiad stad», *Residence*, 2:2005.
 - 15 Den klassiska texten i sammanhanget är John Urrys *The Tourist Gaze*, London: Sage, 1990/2002.
 - 16 För forskning om mångsinnlighet och geografi, se t.ex. Yi-Fu Tuan, *Passing Strange and Wonderful: Aesthetics, Nature and Culture*, Washington DC: Island Press, 1995; Paul Rodaway, *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*, London: Routledge, 1994; Irit Rogoff, *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*, London: Routledge, 2000; Jmf. Soile Veijola och Eeva Jokinen, »Mountains and Landscapes: Towards Embodied Visualities», *Visual Culture and Tourism*, red. David Crouch och Nina Lübbren, Oxford: Berg, 2005, s. 260.
 - 17 Begreppet *the intersensorium* har diskuterats av Howes, red., *Empire of the Senses*, s.7f.
 - 18 Peter G. Rowe, »Privation to Prominence: Shanghai's Recent Rapid Resurgence», *Shanghai: Architecture and Urbanism for Modern China*, s. 57.
 - 19 Jmf. Seng Kuan som gör en liknande iakttagelse i »Image of the Metropolis: Three Historical Views of Shanghai», *Shanghai: Architecture and Urbanism for Modern China*, s. 84. Föreställningen om att framtiden redan anlant i Shanghai är vanlig i resereportage från staden, se t.ex. Quentin Sommerville, »China 2026: What Will Life Be Like», *BBC News*, 22 maj 2006, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/business/4773445.stm> (30 september 2006). För en ingående analys av fenomenet och en analys av den roll minnen spelar i ett framtidsrum, se Amanda Lagerkvist »La Villa Rouge: Replaying Decadence in Shanghai» i André Jansson och Amanda Lagerkvist, red., *Strange Spaces: Explorations into Mediated Obscurity*, Farnham: Ashgate 2009, och »The Future is Here: Media, Memory and Futurity in Shanghai», *Space & Culture*, kommande 2010.
 - 20 Jmf. Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, London: Routledge, 1995; Fredric Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, London: Verso, 1999.
 - 21 Abbas, »Play It Again Shanghai», s. 38.

- 22 Jmf. Derek Gregory, »Scripting Egypt: Orientalism and the Cultures of Travel», *Writes of Passage: Reading Travel Writing*, red. James Duncan och Derek Gregory, London Routledge, 1999; Amanda Lagerkvist, »We See America: Mediatized and Mobile Gazes in Swedish Post-War Travelogues», *International Journal of Cultural Studies* 7:3, 2004.
- 23 SUPEC, tredje våningen; min kursivering.
- 24 Tianshu Pan, »Historical Memory, Community Building and Place-Making in Contemporary Shanghai», *Restructuring the Chinese City: Changing Society, Economy and Space*, red. Laurence J. C. Ma och Fulong Wu, London: Routledge, 2005.
- 25 Gandelsonas, *Shanghai Reflections*; Jeffrey W. Cody, »Making History (Pay) in Shanghai: Architectural Dialogues About Space, Place and Face», *Shanghai: Architecture and Urbanism for Modern China*.
- 26 Jameson, *The Cultural Turn*, s. 4f.
- 27 Marie-Claire Bergère, »Shanghai's Urban Development: A Remake?», *Shanghai: Architecture and Urbanism of Modern China*, s. 47; se även Jos Gamble, *Shanghai in Transition: Changing Perspectives and Social Contours of a Chinese Metropolis*, London: Routledge, 2005; Wasserstrom, »The Second Coming of Global Shanghai».
- 28 Seth Faison, *South of the Clouds: Exploring the Hidden Realms of China*, New York: St. Martin's Press, 2004, s. 152.
- 29 David Middleton och Derek Edwards, red., *Collective Remembering*, London: Sage, 1990; Baz Kershaw, *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*, London: Routledge, 1999.
- 30 Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford: Blackwell, 1991 (1974), s. 203.
- 31 Jmf. Cris Rojek och John Urry, red., *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*, London: Routledge, 1997, s. 14; se även Jörgen Baerenholt m.fl., *Performing Tourist Places*, Aldershot: Ashgate, 2004. Jmf. Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985, s. 35f.
- 32 Bengt Albons, »Shanghai glitterar», *DN* 4 mars 2000, Lördag-Söndag, s. 6.
- 33 André Jansson och Amanda Lagerkvist, »The Future Gaze: City Panoramas as Politico-Emotive Geographies», *Journal of Visual Culture*, 8:1, April, 2009.

-
- 34 Sophie Beach, »Shanghai's Edge – Suzanne Muchnic«, *Los Angeles Times*, 24 oktober 2005. Även www.chinadigitaltimes.net/2005/10/Shanghais_edge_Suzanne_muchnic.php (30 september 2006).
- 35 Wang Fu Yong, »Leave Your Superior Attitudes at Pudong Airport«, *Shanghai Daily*, 29 mars 2006, s. 7.
- 36 James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge: Harvard University Press, 1997, s. 25.
- 37 Christopher Hawthorne, »Shanghai: The Sky's the Limit«, *Los Angeles Times*, 26 februari 2005. Även www.howardwrench.com/archives/2005/02/26/shanghai_the_skys_the_limit/ (1 oktober 2006). Min kursivering.
- 38 Ibid.
- 39 Ibid. Min kursivering.
- 40 Faison, *South of the Clouds*, s. 130.
- 41 Jmf. Rojek och Urry, *Touring Cultures*, s. 14; Jameson, *The Cultural Turn*, s. 52; se även Nadia C. Seremetakis, red., *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- 42 Phil Macnaghten och John Urry, *Contested Natures*, London: Sage, 1998, s. 142.
- 43 Christopher Lockwood, »China Crisis?«, *Wallpaper*, mars 2005, s. 176.
- 44 Ed Leibowitz, »The Great Mall of China«, *Time Magazine*, nättutgåvan 26 april 2004, www.time.com/time/nation/article/0,8599,629436,00.html (30 september 2006).
- 45 Ibid.
- 46 Se även Peter Hibbard, Paul Mooney och Steven Schwankert, *Beijing and Shanghai: China's Hottest Cities*, New York: Odyssey Books and Guides, 2004, s. 326 och 342.
- 47 Hawthorne, »Shanghai: The Sky's the Limit«.
- 48 Ibid.
- 49 Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford University Press, 2005.
- 50 Damian Harper, *Lonely Planet: Best of Shanghai*, London: Lonely Planet Publications, 2006.
- 51 Jos Gamble, *Shanghai in Transition*, s. 32.
- 52 Hannah Möckel-Rieke, »Introduction: Media and Cultural Memory«, *Amerikastudien* 43:1, 1998.
- 53 Ibid, s. 11.

Noter

Mellanrum

Om dansarens kreativa reflexivitet

ANNIKA NOTÉR HOOSHIDAR

- 1 Ingela Josefson, *Läkarens yrkeskunnande*, Lund: Studentlitteratur, 1998, s. 31.
- 2 Ibid.
- 3 Michel de Montaigne, *Essayer*, Bok 3, Stockholm: Atlantis, 1992, s. 406.
- 4 Jan-Olav Henriksen & Arne Johan Vetlesen, *Etik i arbete med människor*, Lund: Studentlitteratur, 2001, s. 211.
- 5 Anders Palm, »Att tolka texten», *Litteraturvetenskap – en inledning*, red. Staffan Bergsten, Lund: Studentlitteratur, 1998, s. 156.
- 6 Jo Butterworth, »Teaching choreography in higher education: a process continuum model», *Research in Dance Education*, vol. 5, no. 1, 2004, s. 55.
- 7 Josefson, *Läkarens yrkeskunnande*, s. 35.
- 8 Ibid, s. 31.
- 9 Bengt Kristensson Uggla, *Kommunikation på bristningsgränsen. En studie i Paul Ricoeurs projekt*, Stockholm/Stehag: Symposion, 1994, s. 409f.
- 10 Cecilia Ferm Thorgersen, »Aesthetic communication in higher composing education. Dimensions of awareness», *Nordisk musikpedagogisk forskning* 10:2008.

Litteraturförteckning

- Abbas, Ackbar, »Play It Again Shanghai: Urban Preservation in the Global Era», i *Shanghai Reflections: Architecture, Urbanism and the Search for an Alternative Modernity*, Princeton: Princeton University, 2002.
- Albons, Bengt, »Shanghai glittrar», *DN* 4 mars 2000, Lördag-Söndag.
- Amstutz, Mark R., *The Healing of Nations: The Promise and Limits of Political Forgiveness*, Lanham: Rowman & Littlefield, 2005.
- Archer, Margaret S., *Making Our Way through the World. Human Reflexivity and Social Mobility*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Arendt, Hannah, *Den banala ondskan: Eichmann i Jerusalem*, Göteborg: Daidalos, 1996 (1963).
- Aronsson, Peter, *Historiebruk: Att använda det förflutna*, Lund: Studentlitteratur, 2004.
- Arvidsson, Stefan, *Draksjukan: Mytiska fantasier hos Tolkien, Wagner och de Vries*, Lund: Nordic Academic Press, 2007.
- Azar, Michael, *Frihet, jämlikhet och brodermord: revolution och kolonialism hos Albert Camus och Frantz Fanon*, Stockholm: Symposion, 2001.
- Baerenholt, Jörgen, m.fl., *Performing Tourist Places*, Aldershot: Ashgate, 2004.

- Barthes, Roland, *Mytologier*, Staffanstorps/Solna: Cavefors, 1970 (1957).
- Bauer, Yehuda, *Förintelsen i perspektiv*, Stockholm: Natur och kultur, 2001.
- Bauman, Zygmunt, *Auschwitz och det moderna samhället*, övers. Gustaf Gimdal och Rickard Gimdal, Göteborg: Daidalos, 1991 (1989).
- Beach, Sophie, »Shanghai's Edge – Suzanne Muchnic», *Los Angeles Times*, 24 oktober 2005. Även www.chinadigitaltimes.net/2005/10/Shanghais_edge_Suzanne_muchnic.php (30 september 2006).
- Beech, Hannah, »Shanghai Swings!», *Time*, 20 september 2004.
- Bergère, Marie-Claire, »Shanghai's Urban Development: A Remake?», *Shanghai: Architecture and Urbanism of Modern China. Bibeln 2000*, Bibelkommissionen, Örebro: Bokförlaget Libris, 1999.
- Bissell, William Cunningham, »Engaging Colonial Nostalgia», *Cultural Anthropology* 20:2, 2005.
- Bornemark, Jonna och Svenaeus, Fredrik (red.), *Vad är praktisk kunskap?*, Huddinge: Södertörn Studies in Practical Knowledge, 2009.
- Boyer, Christine F., »Approaching the Memory of Shanghai: The Case of Zhang Yimou and *Shanghai Triad*» i *Shanghai Reflections: Architecture, Urbanism and the Search for an Alternative Modernity*, Princeton: Princeton University, 2002.
- Burke, Peter, »History as social memory», *Memory: History, Culture and the Mind*, red. T. Butler, Oxford: Blackwell, 1989.
- Buruma, Ian, »Shanghai-Style», *Prospect*, May 1996.
- Butterworth, Jo, »Teaching choreography in higher education: a process continuum model», *Research in Dance Education*, vol. 5, no. 1, 2004.
- Campanella, Thomas J., *The Concrete Dragon: China's Urban Revolution and What It Means to the World*, New York: Princeton University Press, 2008.
- Cawelti, John G., *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago: University of Chicago Press, 1976.
- Clifford, James, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- 150 Cody, Jeffrey W., »Making History (Pay) in Shanghai: Architectural

- Dialogues About Space, Place and Face», *Shanghai: Architecture and Urbanism for Modern China*.
- Cole, Tim, *Selling the Holocaust: From Auschwitz to Schindler: How History is Bought, Packaged, and Sold*, New York: Routledge, 1999.
- Cowan, John, *On Becoming an Innovative University Teacher. Reflection in Action*, Open University Press, 2006.
- Crouch, David, Jackson, Rhona och Thompson, Felix (red.), *The Media and the Tourist Imagination: Converging Cultures*, London: Routledge, 2005.
- Danius, Sara, »Bekämpa mossigheten», *Dagens Nyheter* 2005-11-08.
- Digester, Peter, *Political Forgiveness*, Ithaca: Cornell University Press, 2001.
- Dorner, Elke, och Libeskind, Daniel, *Daniel Libeskind: Jüdisches Museum Berlin*, Berlin: Gebr. Mann, 1999.
- Enquist, Per Olov, *Ett annat liv*, Stockholm: Norstedts, 2008.
- Essen, Ulla Ekström von, (red.), *Den goda polisen – sju essäer om reflekterad yrkeserfarenhet*, Stockholm: Läromedel från Södertörns högskola 4, 2009.
- Faison, Seth, *South of the Clouds: Exploring the Hidden Realms of China*, New York: St. Martin's Press, 2004.
- Fenz, Werner, »Denkmal, Mahnmahl, Erinnerungszeichen: Positionen am Schnittpunkt künstlerischer und gesellschaftlicher Verantwortung», <http://www-gewi.uni-graz.at/staff/fenz/texte/denkmalmahnmahl.html> (2009-01-20).
- Forges, Alexander des, *Mediasphere Shanghai: The Aesthetics of Cultural Production*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2007.
- Foucault, Michel, »Christianity and Confession», *The Politics of Truth*, Los Angeles: Semiotext(e) 1997.
- *Sexualitetens historia*, volym 1: *Viljan att veta*, övers. Brita Gröndahl, Stockholm: Gidlund, 1980.
- »Självteknologier», *Diskursernas kamp. Texter i urval*, red. Thomas Götselius och Ulf Olsson, Stockholm/Stehag: Symposion, 2008.
- Fyhr, Mattias, *De mörka labyrinterna: Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel*, Lund: Ellerström, 2005.

- Gamble, Jos, *Shanghai in Transition: Changing Perspectives and Social Contours of a Chinese Metropolis*, London: Routledge, 2005.
- Gandelsonas, Mario (red.), *Shanghai Reflections: Architecture, Urbanism and the Search for an Alternative Modernity*, Princeton: Princeton University, 2002.
- Gasché, Rodolphe, *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986.
- Giesen, Bernhard, *Triumph and Trauma*, Boulder, Colorado och London: Paradigm, 2004.
- Godwin, Joscelyn, *Arktos: The Polar Myth in Science, Symbolism, and Nazi Survival*, Kempton, Illinois: Adventures Unlimited Press, 1996.
- *The Theosophical Enlightenment*, Albany: State University of New York Press, 1994.
- Goodlad, Lauren M. E. och Michael Bibby (red.), *Goth: Undead Subculture*, Durham, N.C. och London: Duke University Press, 2007.
- Goodrick-Clarke, Nicholas, *The Occult Roots of Nazism: Secret Aryan Cults and their Influence on Nazi Ideology: The Ariosophists of Austria and Germany, 1890–1935*, New York: New York University Press, 1985.
- Gregory, Derek, »Scripting Egypt: Orientalism and the Cultures of Travel», *Writes of Passage: Reading Travel Writing*, red. James Duncan och Derek Gregory, London: Routledge, 1999.
- Grosz, Elizabeth, »Bodies/Cities», i *Sexuality and Space*, red. Beatriz Colomina, Princeton: Princeton Architectural Press, 1992.
- Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, Paris: Presses universitaires de France, 1950.
- Harper, Damien, *Lonely Planet: Best of Shanghai*, London: Lonely Planet Publications, 2006.
- Hausmann, Brigitte, *Duell mit der Verdrängung? Denkmäler für die Opfer des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik Deutschland 1980 bis 1990*, Münster: LIT, 1997.
- Hawthorne, Christopher, »Shanghai: The Sky's the Limit», *Los Angeles Times*, 26 februari 2005. Även www.howardwrench.com/archives/2005/02/26/shanghai_the_skys_the_limit/ (1 oktober 2006).

- Hegel, G. F. W., *Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaften 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970.
- *Andens fenomenologi*, övers. Brian Manning Delaney & Sven-Olov Wallenstein, Stockholm: Thales, 2008.
- Heimrod, Ute, et al (red.), *Der Denkmalstreit – das Denkmal?: die Debatte um das »Denkmal für die ermordeten Juden Europas«: eine Dokumentation*, Berlin: Philo, 1999.
- Heinrich, Christoph, *Strategien des Erinnerns: Der veränderte Denkmalsbegriff in der Kunst der achtziger Jahre*, München: Schreiber, 1995.
- Henriksen, Jan-Olav och Vetlesen Arne Johan, *Etik i arbete med människor*, Studentlitteratur: Lund 2001.
- Hibbard, Peter, Mooney, Paul och Steven Schwankert, *Beijing and Shanghai: China's Hottest Cities*, New York: Odyssey Books and Guides, 2004.
- Howes, David (red.), »Introduction«, *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, Oxford: Berg, 2005.
- Hutton, Patrick H., *History as an Art of Memory*, Burlington: University of Vermont, 1995.
- Huyssen, Andreas, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford University Press, 2003.
- *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York: Routledge, 1995.
- Jackson, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London: Routledge, 1981.
- Jameson, Fredric, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Post-modern, 1983–1998*, London: Verso, 1999.
- Jansson, André och Lagerkvist, Amanda, »The Future Gaze: City Panoramas as Politico-Emotive Geographies« *Journal of Visual Culture*, 8:1, April, 2009.
- Jenkins, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press, 2006.
- Johannessen, Kjell S., *Praxis och tyst kunnande*, Stockholm: Dialoger, 1999.
- Josefson, Ingela, *Läkarens yrkeskunnande*, Studentlitteratur: Lund 1998.

- Kant, Immanuel, *Kritik av det rena förnuftet*, övers. Jeanette Emt, Stockholm: Thales, 2004.
- Karlsson, Klas-Göran, »Förintelsen som historiekulturellt fenomen – en översikt», *Historisk tidskrift* 4: 2005.
- Kershaw, David Baz, *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*, London: Routledge, 1999.
- Kierkegaard, Sören, *Sören Kierkegaards Skrifter*, Niels Jørgen Cappelørn, Joakim Garff, Johnny Kondrup, Alisdair MacKinnon & Finn Haugberg Mortensen, red., Köpenhamn: Gads Forlag, 1997.
- Kingsepp, Eva, *Nazityskland i populärkulturen: Minne, myt, medier*, Stockholm: Institutionen för journalistik, medier och kommunikation/JMK, Stockholms universitet, 2008.
- Kojève, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris: Gallimard, 1974.
- Kuan, Sen och Rowe, Peter G. (red.), *Shanghai: Architecture and Urbanism for Modern China*, München: Prestel, 2004.
- Kuan, Seng, »Image of the Metropolis: Three Historical Views of Shanghai», *Shanghai: Architecture and Urbanism for Modern China*.
- LaCapra, Dominick, *History and Memory after Auschwitz*, London: Cornell University Press, 1998.
- Lagerkvist, Amanda, »La Villa Rouge: Replaying Decadence in Shanghai», *Strange Spaces: Explorations into Mediated Obscurity*, red. André Jansson och Amanda Lagerkvist, Farnham: Ashgate 2009.
- »The Future is Here: Media, Memory and Futurity in Shanghai» *Space & Culture*, kommande 2010.
- »Travels in Thirdspace: Experiential Suspense in Mediaspace – the Case of America (un)known», *European Journal of Communication*, 23: 3, September, 2008.
- »»We See America»: Mediatized and Mobile Gazes in Swedish Post-War Travelogues», *International Journal of Cultural Studies* 7:3, 2004.
- Lebow, Richard (red.), *The Politics of Memory in Post-War Europe*, Durham: Duke University Press, 2006.
- Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, Oxford: Blackwell, 1991 (1974).

- Lefranc, Sandrine, *Politiques du pardon*, Paris: Presses Universitaires de France, 2002.
- Leibowitz, Ed, »The Great Mall of China«, Time Magazine, nätutgåvan 26 april 2004, www.time.com/time/nation/article/0,8599,629436,00.html (30 september 2006).
- Lévi-Strauss, Claude, *Myth and Meaning*, New York: Schocken Books, 1979.
- Lloyd, Genevieve, *Det manliga förnuftet: »manligt» och »kvinnligt» i västerländsk filosofi*, övers. Elisabeth Stjernberg, Stockholm: Thales 1999 och 2005 (1984).
- Lockwood, Christopher, »China Crisis?«, *Wallpaper*, mars 2005.
- Lu, Hanchao, »Nostalgia for the Future: The Resurgence of an Alienated Culture in China«, *Pacific Affairs*, 75:2, 2002.
- Lübbe, Hermann, *»Ich entschuldige mich: Das neue politische Bußritual*, Berlin: Siedler, 2001.
- Macnaghten, Phil och Urry, John, *Contested Natures*, London: Sage, 1998.
- Metken, Günter, »Die Kunst des Verschwindens: Unsichtbare Denkmäler – ein Situationsbericht«, *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken*, Heft 5 (545), 1994.
- Middleton, David och Edwards, Derek (red.), *Collective Remembering*, London: Sage, 1990.
- Mignola, Mike, *Hellboy: Seed of Destruction*, Milwaukee, Oregon: Dark Horse Comics, 1994.
- Mill, John Stuart, *Förtrycket av kvinnorna*, övers. Elisabeth Mansén, Nora: Nya Doxa, 2008 (1869).
- Molander, Bengt, *Kunskap i handling*, Göteborg: Daidalos, 1995.
- Montaigne, Michel de, *Essayer*, bok 3, Atlantis: Stockholm 1992.
- Morrison, Toni, *Mörkt spel. Vithet och den litterära fantasin*, övers. Kerstin Hallén, Stockholm: Trevi 1993 (1992).
- Musil, Robert, »Denkmale«, *Nachlaß zu Lebzeiten*, Reinbek: Rowohlt, 1962 (1936).
- Möckel-Rieke, Hannah, »Introduction: Media and Cultural Memory«, *Amerikastudien* 43:1, 1998.
- Nagl, Manfred, *Science Fiction in Deutschland. Untersuchungen zur Genese, Soziographie und Ideologie der Phantastischen Massenteliteratur*, Tübingen: Tübinger Verlag für Volkskunde, 1972.

- Nerone, John, »Professional History and Social Memory», *Communication*, No. 11, 1989.
- Niethammer, Lutz, »Die postmoderne Herausforderung: Geschichte als Gedächtnis im Zeitalter der Wissenschaft», i *Geschichtsdiskurs. Band I: Grundlagen und Methoden der Historiographieggeschichte*, red. Wolfgang Küttler, Jörn Rüsen, Ernst Schulin, Frankfurt/M: Fischer, 1993.
- Nietzsche, Friedrich, »Om historiens nytta och skada för livet», övers. Nikanor Teratologen, *Otidsenliga betraktelser. Samlade skrifter Band 2*, Eslöv: Symposion 2005 (1874).
- Niléhn, Märten, »Shanghaiad stad», *Residence*, 2:2005.
- Nora, Pierre, »Between Memory and History: les lieux de mémoire», *Representations*, No. 26, 1989.
- Norén, Lars, *En dramatikers dagbok*, Stockholm: Bonniers, 2008.
- Olick, Jeffrey K., *The Politics of Regret: On Collective Memory and Historical Responsibility*, London: Routledge, 2007.
- Palm, Anders, »Att tolka texten», *Litteraturvetenskap – en inledning*, red. Staffan Bergsten, Studentlitteratur: Lund 1998.
- Pan, Tianshu, »Historical Memory, Community Building and Place-Making in Contemporary Shanghai», *Restructuring the Chinese City: Changing Society, Economy and Space*, red. Laurence J. C. Ma och Fulong Wu, London: Routledge, 2005.
- Pauwels, Louis och Jacques Bergier, *Vår fantastiska värld*, Malmö: Bergh, 1969 (1960).
- Peleggi, Maurizio, »Consuming Colonial Nostalgia: The Monumentalisation of Historic Hotels in Urban South-East Asia», *Asia Pacific Viewpoint* 46:3, 2005.
- Perkowitz, Sidney, *Hollywood Science: Movies, Science, and the End of the World*, New York: Columbia University Press, 2007.
- Rauschnig, Hermann, *Samtal med Hitler*, Stockholm: Natur och kultur, 1945 (1939).
- Reinicke, Wolfgang, *Instrumentalisierung von Geschichte durch Heinrich Himmler und die SS*, Neuried: Ars et Unitas Verlagsgesellschaft, 2003.
- Ricoeur, Paul, *Minne, historia, glömska*, övers. Eva Backelin, Göteborg: Daidalos, 2005 (2000).

- Rodaway, Paul, *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*, London: Routledge, 1994.
- Rogoff, Irit, *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*, London: Routledge, 2000.
- Rojek, Chris och John Urry, John (red.), *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*, London: Routledge, 1997.
- Rojek, Chris, »Indexing, Dragging and the Social Construction of Tourist Sights», *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*, red. Chris Rojek och John Urry, London: Routledge, 1997.
- Rose, Detlev, *Die Thule-Gesellschaft. Legende – Mythos – Wirklichkeit*, Tübingen: Grabert, 1994.
- Rouso, Henri, *Le Syndrome de Vichy: de 1944 à nos jours*, Paris: Seuil, 1990.
- Rowe, Peter G, »Privation to Prominence: Shanghai's Recent Rapid Resurgence», *Shanghai: Architecture and Urbanism for Modern China*, München: Prestel, 2004.
- Salomon, Kim, »Nationalismen födde modern minneskultur», *Svenska Dagbladet* (2006-11-26).
- Sassen, Saskia, »The Formation of Intercity Geographies of Centralities», *Shanghai: Architecture and Urbanism for Modern China*, red. Kuan, Sen och Rowe, Peter G., München: Prestel, 2004.
- Schechner, Richard, *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- Schieder, Theodor, *Hermann Rauschnings »Gespräche mit Hitler» als Geschichtsquelle*, Opladen: Westdeutsche Verlag, 1972.
- Schulte, Jan Erik (red.), *Die SS, Himmler und die Wewelsburg*, Paderborn, München, Wien, Zürich, Ferdinand Schöningh, 2009.
- Seremetakis, Nadia C. (red.), *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Shea, Robert, och Robert Anton Wilson, *The Illuminatus! Trilogy*, New York: Dell Publishing, 1975.
- Sklovskij, Viktor, »Konsten som grepp», i *Form och struktur. Texter till en metodologisk tradition inom litteraturvetenskapen*, red. Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg, Stockholm: PAN/Norstedts, 1971.

Käll- och litteraturförteckning

- Sommerville, Quentin, »China 2026: What Will Life Be Like», *BBC News*, 22 maj 2006, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/business/4773443.stm> (30 september 2006).
- Stein, Gertrude, »Sacred Emily», *Geography and Plays*, New York, 1968 (1922).
- Strindberg, August, *Inferno*, Samlade Verk 37, Stockholm: Norstedts, 1994.
- Szerzynski, Bronislaw och Urry, John, »Visuality, Mobility and the Cosmopolitan: Inhabiting the World from Afar», *British Journal of Sociology* 57:1, 2006.
- Thorgersen, Cecilia Ferm, »Aesthetic communication in higher composing education. Dimensions of awareness», *Nordisk musikpedagogisk forskning* 10:2008, Oslo: NMH-publikasjoner.
- Todorov, Tzvetan, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Ithaca: Cornell University Press, 1970.
- Tuan, Yi-Fu, *Passing Strange and Wonderful: Aesthetics, Nature and Culture*, Washington DC: Island Press, 1993.
- Ugglå, Bengt Kristensson, *Kommunikation på bristningsgränsen. En studie i Paul Ricoeurs projekt*, Stockholm/Stehag: Symposion, 1994.
- Urry, John, *Consuming Places*, London: Routledge, 1995.
— *The Tourist Gaze*, London: Sage, 1990/2002.
- Veijola, Soile och Eeva Jokinen, Eeva, »Mountains and Landscapes: Towards Embodied Visualities», *Visual Culture and Tourism*, red. David Crouch och Nina Lübbren, Oxford: Berg, 2003.
- Vygotskij, Lev, *Fantasi och kreativitet i barndomen*, övers. Kajsa Öberg Lindsten, Göteborg: Daidalos, 1995.
- Wasserstrom, Jeffrey, »The Second Coming of Global Shanghai», *World Policy Journal*, Summer 2003.
- Wiesenthal, Simon, (red.), *Projekt: Judenplatz Wien. Zur Konstruktion von Erinnerung*, Wien: Zsolnay, 2000.
- Wilson, Elisabeth, »Looking Backward: Nostalgia and the City», i *Imagining Cities: Scripts, Signs, Memory*, red. S. Westwood och J. Williams, London: Routledge, 1997.

- Winter, Jay M., *Remembering War: The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century*, New Haven: Yale University Press, 2006.
- Wu, Fulong, »The Global and Local Dimensions of Place-Making: Remaking Shanghai as a World City», *Urban Studies* 7:8, 2000.
- »Globalization, Place Promotion and Urban Development in Shanghai», *Journal of Urban Affairs* 25:5, 2003.
- Yang, Mayfair Mei-hui. »Mass Media and Transnational Subjectivity in Shanghai: Notes on (Re)Cosmopolitanism in a Chinese Metropolis», *Ungrounded Empires: The Cultural Politics of Chinese Transnationalism*. red. Aiwa Ong och Donald Nonini, London: Routledge, 1997.
- Yong, Wang Fu, »Leave Your Superior Attitudes at Pudong Airport», *Shanghai Daily*, 29 mars 2006.
- Young, James E., 1993, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven: Yale University Press, 1993.
- Young, James E., *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven: Yale University Press, 2000.
- Zander, Ulf, »Minnen av krig vid fredens hav: Konflikter och historiska symboler i Östersjöområdet», i *Östersjö eller Västerhav? Föreställningar om tid och rum i Östersjöområdet*, red. Ulf Zander och Klas-Göran Karlsson, Karlskrona: Albinsson & Sjöberg, 2000.
- Zhang, Xudong, »Shanghai Nostalgia: Postrevolutionary Allegories in Wang Anyi's literary Production in the 1990s», *positions*, 8:2, 2000.
- Zhang, Yingjin (red.), *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922–1943*, Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Zhang, Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema 1896–1937*, Chicago: Chicago University Press, 2005.
- »Mediating Time: The ›Rice Bowl‹ of Youth in Fin de Siècle China», *Globalization*, red. Arjun Appadurai, Durham NC: Duke University Press, 2001.

Käll- och litteraturförteckning

FILMER, SPEL

a) Filmer

Hellboy, Guillermo del Toro, 2004.

Hitlers hantlangare I: Himmler – Bödeln, del i dokumentärfilmserie, ZDF, 1996.

Indiana Jones och det sista korståget (Indiana Jones and the Last Crusade), Steven Spielberg, 1989.

Jakten på den försvunna skatten (Raiders of the Lost Ark), Steven Spielberg, 1981.

The Nazis: A Warning from History: »The Wrong War», del i dokumentärserie, BBC, 1997.

b) Datorspel

Return to Castle Wolfenstein, Gray Matter, Activision, 2001.

Wolfenstein 3D, id Software, Apogee, 1992.

c) Rollspel

Detwiller, Dennis, Adam S. Glancy & John Tynes, *Delta Green: Countdown*, Seattle, WA, Pagan Publishing, 1999.

Moore, James A., »Berlin by Night», i *Vampire the Masquerade*, Stone Mountain, GA, White Wolf, Inc., 1995.

OTRYCKT MATERIAL

Lindberg, Katji, »Comprehensio aesthetica – om bildkonstnärliga kunskapsformer», magisteruppsats i praktisk kunskap ht-2006.

Trygg, Susanne, »Anhöriga – ibland ett dilemma inom vården?», essä skriven inom ramen för uppdragsutbildningen Reflekterad yrkeserfarenhet i äldreomsorgen, ht-2006.

Författarpresentationer

VICTORIA FARELD är forskare i idéhistoria vid Göteborgs universitet. Hon disputerade 2007 på avhandlingen *Att vara utom sig inom sig. Charles Taylor, erkännandet och Hegels aktualitet* (Glänta 2008), som behandlar erkännandebegreppet inom politisk filosofi. För närvarande arbetar hon med ett projekt om förlåtelse som politiskt begrepp hos Hannah Arendt, Vladimir Jankélévitch och Jean Améry.

KRISTINA FJELKESTAM är forskarassistent vid Umeå universitet, knuten till litteraturvetenskap och Umeå Centrum för Genusstudier. Hon disputerade i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet på avhandlingen *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbiana: Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige* (Symposion 2002) och tillbringade sedan några år med att forska och undervisa på Södertörns högskola, bland annat på Centrum för praktisk kunskap. Hennes kommande bok, *Det sublīmas politik*, handlar om de politiska konsekvenserna av estetiska begrepps könskodning.

ANNIKA NOTÉR HOOSHIDAR har varit verksam som dansare, men är numera lektor och prefekt på Danshögskolan i Stockholm.

EVA KINGSEPP är lektor vid institutionen för journalistisk, medier och kommunikation vid Stockholms universitet där hon disputerade 2008 på avhandlingen *Nazityskland i populärkulturen. Minne, myt, medier*. Hon har också publicerat en mängd artiklar i anslutning till avhandlingsämnet.

AMANDA LAGERKVIST är fil. dr. i medie- och kommunikationsvetenskap och forskarassistent i Nordamerikastudier vid Uppsala universitet. Hon arbetar inom fälten medievetenskap, urbanteori och transnationella Amerikastudier. Hennes pågående forskningsprojekt behandlar amerikaner och amerikanska rum i det nya Shanghai. Hon har publicerat sig i internationella tidskrifter och nyligen också med André Jansson samredigerat antologin *Strange Spaces: Explorations into Mediated Obscurity* (Ashgate 2009).

JONNA HJERTSTRÖM LAPPALAINEN är lektor vid Centrum för praktisk kunskap på Södertörns högskola. Hon disputerade i filosofi vid Stockholms universitet på avhandlingen *Den enskilde. En studie av trons profana möjlighet i Sören Kirkegaards tidiga författarskap* (Thales 2009), och har publicerat flera artiklar om Kirkegaard nationellt och internationellt.

ULF OLSSON är professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet, och undervisar även vid UC Berkeley, USA. Han skriver kritik i Expressen och har publicerat studier i Birgitta Trotzig's och August Strindbergs författarskap. Senast utgav han essäsamlingen *Invändningar* (Symposion 2007) och med Thomas Götselius samredigerat texter av Michel Foucault, *Diskursernas kamp* (Symposion 2008). Han arbetar nu på en bok om språkligt våld i litteraturen.

