

EFTERTEXT

av Marius Dybwad Brandrud

Eftertext hör till det dokumenterade konstnärliga forskningsprojektet (doktorsavhandlingen)
Örat nära munnen – samtal mellan film och filosofi
av Marius Dybwad Brandrud
Performativa och mediala praktiker med inriktning film och media
Stockholms Konstnärliga Högskola
2024

Projektet presenteras i sin helhet här:
<https://www.researchcatalogue.net/view/2649247/2657729>

Örat nära munnen är en studie i och genom filmiska samtal. Projektet genomförs i relation till samtalets betydelse i lärandet av filosofi. Medan filosofi oftast antar skriven form studeras hur filmiska samtal kan fungera som filosofiskt uttryck, främst utifrån filmen *Samtal om samtal* som är projektets bärande del. Med utgångspunkt i den konkreta filmiska praktiken närmar sig studien särskilt frågor om representation och ansvar.

Projektets material är upplagt för att tas del av i angiven ordning: Först ges en inledande sammanfattning i *Förtext*. Därefter följer *Samtal om samtal* som består i 21 avsitt. *Eftertext* fortsätter sedan studera samma frågeställningar i textform, men vill därigenom också svara an till det filmiska arbetet i *Samtal om samtal*. Ytterligare tre delar (filmerna *Ett jag som säger vi* och *Rehearsals* samt dokumentet *Transkription*) ingår som appendix då de utgör delstudier i arbetet med *Samtal om samtal*. Dessa hänvisas till i *Eftertext* och kan beaktas under läsningen av den.

1. ANLEDNING	4
2. FANTASTIK	7
3. ATT HA EN IDÉ	11
4. ATT FILMA OCH SKRIVA	17
5. OUNDGÄNGLIGHET	25
6. ATT GÖRA OM	37
7. EKSTATISKHET	43
8. VIDKÄNNANDE	55
9. SKILLNAD	83
10. SIMULACRUM	97
11. ATT GÖRA OM OCH OM IGEN	103
12. INBJUDAN	110
13. GENEROSITET	118
14. UTELÄMNING	136
15. UTLÄMNING	145
16. MÖJLIG OMÖJLIGHET	152
17. RÖST	162
18. NANA OCH PARAIN	181
19. FILM OCH FILOSOFI	187
20. FILMISKA SAM-TAL SOM AN-SVAR	220
21. HEJ!	237
<i>Referenser</i>	239

1. ANLEDNING

Jag började skriva till er för sju år sedan men saker kom emellan.

Då skrev jag för att kunna komma vidare med filmen.

Vad som kom emellan var ett annat sätt att komma vidare med filmen.

När jag skriver till er igen är det inte för att komma vidare med filmen.

Det är inte heller bara för att ni är så mycket längre bort nu och för att jag längtar efter er.

Utan för att ni blivit fler och jag färre.

Det är inte bara ni två längre.

För vad som kom emellan var åtta till.

Som såg det vi sagt och fortsatte att säga.

Och när ni som nu ser allt det och läser det här blir ännu fler blir jag ännu färre.

Jag skriver till alla er för att något skiljer oss åt.

För att förstå hur det händer.

Jag har inte tänkt något utan er.

Det är ni som tänker i mig.

Ni har fått mig att tänka.

Jag skriver tänka men jag tänker säga.

Jag tänkte egentligen aldrig att jag bara skulle lyssna, även om jag sa det.

Jag skrev det till och med.

Sen skrev ni om att ha örat nära munnen.¹

Jag kunde inte lyssna med stängd mun.

Vem är det ens som lyssnar och vad är det som säger?

Vi sitter ihop, men ändå inte.

Vi sitter i samma rum, men bara för en kort stund.

Vi gör det tillsammans, men det är skillnad på hur.

Jag kan inte överblicka det, men om jag skall fortsätta måste jag ändå försöka.

¹ *Samtal om samtal*, Avsnitt 11, 00:39:49. Se <https://www.researchcatalogue.net/view/2649247/2657729>

Hur ni kommer till mig och jag kommer till, hur jag och ni blir vi.
Men det är också något som blir till efter oss.
Något som bland andra och annat kommer ur oss.
För rummet vi trodde var bara vårt var aldrig det.
Och det fortsätter ta plats efter oss.

När jag skriver efter filmen, skriver jag också till filmen.
Det är ett försök att svara.
Att svara an till filmen.
Inte för att inte också filmen gör det.
För filmen svarar också alltid redan an.
Det är så den blir till.

Att bli till som an-svar betyder att något annat alltid kommer före.
Det var det vi inte kunde sluta prata om när vi lästen kursen om Emmanuel Levinas.
Det är det som gör att jag svarar.
Och det är i och genom det svaret jag blir till.
Filmerna blir också till som ett sådant an-svar.
Det är ett svarande an som gör något med det den svarar an till.
Därför är det ett ansvar.
Och det är ett svarande som gör något som inte var där innan.
Därför är det ett dubbelt ansvar.

Svarandet är ett svar på en fråga.
Det är inget som går att välja att inte svara an till.
När svarandet svarar an till frågan händer det samtidigt och i kör med den.
Det sägs ihop, som ett sam-tal.
Ett tal som kommer från flera.
Ett tal som sägs ihop genom att det förs ihop.
Vad är det som förs ihop, och vad är det som för ihop?

Det är sägandet som för ihop.
Och genom att föra ihop för sägandet också isär det som det förs ihop.
Det är genom själva sägandet som det som svarar, och det som det svarar an till, blir till.

Det är som en relation som skapar det den relaterar genom sitt relaterande.
Som en rörelse som lämnar punkter efter sig, snarare än punkter som möjliggör en rörelse.
Finns där inget alls innan?

Frågan efter en början är ingen fråga här.
Sägandet är alltid redan i rörelse.
En kommer alltid efter.
Men en kan längta till.
Till att få vara i det sägandet, i den rörelsen.

När jag skriver efter och till er är det en längtan efter det vi gör när vi bara gör.
Och när jag skriver efter och till filmen är det samma längtan.
Efter att få allt det att hända igen.
Den längtan står inte stilla.
Den handlar inte om att säga det samma, det som redan är sagt.
Utan om att bara få säga igen.
Bara få vara i sägandet igen.

Handlar det bara om att få vara i rörelse?
Slippa sätta punkt?
Slippa träda fram?
Ja, det handlar om att få vara i sägandet.
Det starkaste begäret av alla.
Livet.
När kameran går.
Men det är inte allt.
Livet är också det som blir sagt.

Och filmen har trots allt fått en början och ett slut.
Det finns ett jag som sagt det och det är jag.
Jag måste försöka lyssna till hur det blivit sagt och hur det då sägs igen.
När ni blir fler och jag färre.

2. FANTASTIK

Jag skriver för att göra något filmen inte gör.
Samtidigt kan texten inte göra det filmen gör.
Filmen och texten gör på olika sätt.
Men dom kan längta efter samma saker.
Efter ett tal som kommer från flera.
I rörelser mellan det vi gör och det som blir.
Lyssnande, svarande, sägande.

Raymonde Carasco visar hur.
Hos henne går filmande och skrivande, film och text, sida vid sida.
I sin doktorsavhandling i filosofi skriver hon om vad hon kallar en fantastik.
Hon vänder det maskulint bestämmande *le Fantastique* till ett *la Fantastique* och betonar hur
det handlar om ett görande eller en praktik.²
Jag läser det som att fantastiken för henne är ett skapande som försöker hålla ett sägande i
rörelse utan att fastna i det sagda.
Fantastiken skall komma att driva hela hennes gärning och kommer till uttryck redan i och
genom hennes första film *Gradiva Sketch 1*.³
Den gestaltar fantastikens praktik som sådan, då den rör sig mellan rörelse och uppstannande.
Mellan skissen och det färdiga.
Mellan sägandet och det sagda.
Och den blir i sig ett sätt att säga om det sagda.
På åtminstone två sätt.
I ett första steg genom att den utgår ifrån hur Carasco säger om en klassisk tolkning av en
klassisk text.⁴
Texten är Wilhelm Jensens *Gradiva: En pompejansk fantasi* och tolkningen är Sigmund
Freuds i *Drömmar och vanföreställningar i Wilhelm Jensens Gradiva*.⁵

² Nicole Brenez, "Thinking as Feast: Raymonde Carasco", i *Film as philosophy*, ed. Bernd Herzogenrath (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017), 228.

³ Raymonde Carasco, *Gradiva Sketch 1* (1978), https://www.ubu.com/film/carasco_gravida.html (2024-03-27).

⁴ Brenez, "Thinking as Feast: Raymonde Carasco", 229.

⁵ Wilhelm Jensen, *Gradiva. Ett pompejanskt fantasistycke*, övers. Ulrika Wallenström (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2013). Sigmund Freud, "Vanföreställningar och drömmar i W. Jensens Gradiva", övers. Ingrid Wikén Bonde, *Samlade skrifter XI. Konst och litteratur* (Stockholm: Natur & kultur, 2007), s. 47–120.

Carasco närmar sig Jensens text på ett annat sätt än Freud genom att skriva ett konceptuellt manus för en filmisk gestaltning som hon kallar *Ark för klippning av en filmisk Gradiva*.⁶

I Jensens text påminns en ung arkeolog omedvetet om sin barndoms stora kärlek när han ser en antik relief föreställande en gående kvinna.

Han kallar henne Gradiva som på latin betyder ”hon som skrider fram”.⁷

Det är själva posen i hennes frysta rörelse som återuppväcker hans begär.

När han i sin besatthet beger sig till Pompeji för att finna fler spår efter henne uppenbarar hon sig och får honom med tiden att (in)se sina egna vanföreställningar.

Freud läser det som ett paradexempel på ett slags terapeutisk kärlekskur som i sig också gestaltar och bekräftar hans psykoanalytiska praktik.

Carasco går åt ett annat håll genom att fokusera på just den rörelse som driver Jensens text.

Hon rör sig inte på ett psykologiskt plan utan på en mer grundläggande ontologisk nivå.

Fantastiken handlar att närma sig dom rörelser som alla fenomen vi upplever blir till genom, och som alltid fortsätter att röra sig vidare bortom våra försök att fånga dom.

I denna anda sägs därför det sagda om i ett andra steg, då Carascos 45-sidiga text kasseras till förmån för dom rörelser som tar filmisk form när inspelning och klippning väl går i gång.⁸

För filmen träder fram på andra sätt.

I filmen repeteras rörelsen av Gradivas fötter som går in och ut ur bild.

Fötterna rör filmen framåt men rör sig samtidigt bortom vår kontroll.

Vi ser fragment av lätta steg som ständigt återkommer i olika hastigheter.

Vi hör avklippta toner som repeteras i lager av avbrott och sedimentering.

Vi får i eftertexterna veta att fötterna aldrig var desamma utan hörde till systrar.

Filmerna underminerar det ordrika teoretiserandet hos psykologins urfader.

Kompositionen av filmiska materialiteter visar på mer djupgående strömmar.

Den är ett sägande av det sagda som låter oss ana sägandet som sådant.

Den rörelse som tar form i *Gradiva Sketch 1* rör sig vidare genom Carascos fortsatta arbete.

Under tre decennier ägnar hon sig åt att filma nära Rarámuri som är ett urfolk i Mexiko.

⁶ Brenez, “Thinking as Feast: Raymonde Carasco”, 229. Brenez översättning av det utgivna manuset från 1977: ”Sheets of Editing for a Filmic Gradiva”. I det följande är alla översättningar till svenska mina om inget annat anges.

⁷ <https://en.wikipedia.org/wiki/Gradiva#:~:text=The%20character%20first%20appeared%20in,%22she%20who%20steps%20along%22> (2024-03-27).

⁸ Brenez, “Thinking as Feast: Raymonde Carasco”, 230.

Rarámuri betyder ”dom som löper” eller ”dom som är lätta på foten”.⁹

Carasco är allt annat än en traditionell etnografisk filmare.

I alla fall när det kommer till att filma ett folk.

Hon förhåller sig inte till det filmiska som något som skall fånga något annat.

Gradiva Sketch 1 visar att det viktiga är vad det filmiska gör i kraft av sitt eget uttryck, genom sin egen materialitet och komposition.

När hon sedan under närmare trettio år filmar i Mexiko är hon inte ute efter att göra bilder av Rarámuri-folket.

Mitt ibland, och med tiden som en del i, deras leverne skapar hon i stället nya filmiska möten bortom fixerade identiteter, i gränsland mellan mentala, fysiska och mytiska skeenden.

Mot slutet av Carascos yrkesliv säger hon i ett samtal med några andra filmare:

”Vi möter den andre i begäret efter den andre för att till sist förstå att hen är densamma, ’hen’ och ’jag’ existerar inte, det finns inga singulariteter, bara flöden av intensiteter.

[...]

När du filmar, ger den du filmar dig först skillnadens oändlighet, den oreducerbara skillnaden, och du, du måste ge hen något, det är en nödvändighet, det är ett utbyte och för mig är detta det politiska.

[...]

Generositeten hos skapandet, livets generositet, är fullständigt bortom oss som individer, som bestämbara.

Det handlar inte ens om individualitet.

Det handlar inte om mötet mellan två människor, livets flöden är bortom oss, dom tillhör själva gemenskapen.¹⁰

Om Carasco är ute i ett etnografiskt ärende är det i fantastikens tjänst.

⁹ <https://sv.wikipedia.org/wiki/Tarahumara#:~:text=Tarahumara%20%C3%A4r%20ett%20urfolk%20i,fort%20som%20v%C3%A4rldens%20b%C3%A4sta%20elitl%C3%B6pare> (2024-03-27).

¹⁰ Benez, “Thinking as Feast: Raymonde Carasco”, 221. Benez citerar Carasco: “We meet the other in the desire of the other and at the end realize that he is the same, “he” and “I” do not exist, there are no singularities, only flows of intensities [...] When you shoot, the one you shoot first gives you the immensity of difference, the irreducible difference, and you, you have to bring something to him, it is a necessity, it is an exchange and for me that’s the politics. [...] The generosity of the creation, the generosity of life, is completely beyond us as individuals, let’s say determinable ones; it is not even about individuality. It is not about the meeting between two people, the flows of life are beyond us, they belong to the community itself.” (Min radbrytning.) Citatet återfinns (i franska) i Édouard Arnoldy, Nicole Benez, “Raymonde Carasco.”, *Cinéma/politique: Trois tables Rondes*, (Brussels: Labor, 2005),79.

Nicole Berenz beskriver det som att Carasco ”arbetar för att skapa intensitet och djup och för att uppfinna en möjlig etnografi för tankens kraft”.¹¹

Carasco går här sin egen väg både i relation till akademiska discipliner och filmfältets produktionslogiker.

Hennes sätt att arbeta parallellt med text och film är lika egensinnigt som till synes fritt från institutionella begränsningar.

Även om film står i centrum för hennes konstnärliga praktik, och även om hon har disputerat i filosofi och är yrkesverksam som filosof, avstår hon från att skriva en filosofi om film.

I stället arbetar hon med sina filmer som filosofiska bidrag i egen rätt.

Utöver sin mäktiga produktion skriver Carasco anteckningsböcker.¹²

Dom är något eget i sig.

Dom fungerar inte som förberedande varken för hennes filmer eller andra texter.

Det är ett skrivande som ”är sin egen händelse”.¹³

Carascos fantastik är en modell för en konstnärligt forskande praktik som arbetar synkront med flera olika uttryck.

Dessa uttryck som möjliggör olika tänkanden, där det ena inte försöker förklara det andra, men som när dom läggs fram sida vida sida säger något tillsammans som ingen av dom skulle säga på egen hand.

¹¹ Ibid, 227. “[...] Carasco works to create intensity and depth and to invent a possible ethnography of the power of thought.”

¹² Carasco producerar inte mindre än sexton filmer, sextio artiklar och tre böcker.

¹³ Brenez, “Thinking as Feast: Raymonde Carasco”, 232. Berenz citerar Carasco: ”The writing itself is its own event.” ur Carascos utgivna anteckningsböcker.

3. ATT HA EN IDÉ

Carascos parallella skrivande och filmande tangerar Gilles Deleuzes tankar om vad det är att göra film och vad det är att göra filosofi.

Först ser jag honom säga det på film.¹⁴

Skrev han det först?

När han föreläser för filmstudenterna på La Fémis har han ett så litet papper framför sig.

Han kan omöjligen ha fått plats med allt han säger.

Ändå låter det som att han läser en skriven text.

Men det ser inte så ut.

Kan han den utantill?

Eller kan han bara prata i fullständiga meningar?

När jag ser honom prata på filmen låter han så säker.

Det ser inte ut som att han tvekar.

Men när jag läser transkriptionen syns luckor.¹⁵

Han avslutar faktiskt inte alltid en mening.

Och han stammar.

Han måste ha skrivit något innan han pratar.

Sedan kommer något nytt när han pratar.

Och när han filmas, och när jag sedan ser det, händer också något som varken var skrivet på förhand eller tänkt att det skulle hända.

Något som händer av sig självt, som inte går att styra.

Det är banalt men lätt att glömma bort, och själva anledningen till att filma.

Han lyfter handen och blottar handflatan när han samtidigt besvarar sin egen fråga på hur Bresson fogar samman fragment av rummet med att svara att det är handen som gör det.¹⁶

Vad säger den handen som inte orden gör?

Den handen som äger rum och tar tid?

Det flimrar.

Den skakar.

Rynkor och för långa naglar.

¹⁴ Gilles Deleuze, "What is the creative act?" (1987).

https://www.youtube.com/watch?v=a_hifamdISs&t=28s (2024-03-27).

¹⁵ Flera transkriptioner och översättningar har gjorts. Jag har använt mig av Charles J. Stivales version, som återfinns här: <https://deleuze.cla.purdue.edu/lecture/lecture-01-21/> (2024-03-27).

¹⁶ Deleuze, "What is the creative act?", 00:12:02. Deleuze refererar här till filmaren Robert Bresson.

Så jag läser trots allt i stället vad han säger.

Han börjar med några frågor: ”Vad exakt gör ni, dom av er som gör film? Och vad är det exakt jag gör eller hoppas göra när jag gör filosofi? Och utifrån detta – har vi något att säga till varandra?”¹⁷

Han fortsätter med att fråga på ett annat sätt: ”Vad betyder det att ha en idé i film?”¹⁸

Och, som jag läser det, mer generellt: ”Vad är det att ha en idé?”

Han svarar att det att ha en idé inte är något generellt: ”Ingen har en idé i allmänhet.”¹⁹

Är det ett generellt eller ett allmänt svar?

Varifrån sägs det och vem är det som skall lyssna?

Kanske skulle Deleuze svara att det inte finns generella eller allmänna svar i den meningen att dom kan sägas gälla överallt.

Att svar artikuleras utifrån ett givet perspektiv, genom ett visst språk, inom ett visst fält.

Men när han säger att det ha en idé inte är något generellt, så är det en idé i filosofi.

Och att ha en idé i filosofi är för honom inte detsamma som att ha en idé i något annat fält, som till exempel film.

Han säger att idéer är potentialer som ”redan är engagerade i en uttrycksform och inte går att separera från den uttrycksformen.”²⁰

Kan han då prata om något annat än filosofi, om det han gör är filosofi?

Deleuze svarar att om filosofi måste handla om något annat, finns det ingen anledning för filosofi att finnas till: ”Om filosofi finns är det för att det har sitt eget innehåll”.²¹

Och att svara på vad innehållet är, det är enkelt fortsätter han: ”[F]ilosofi är en disciplin som är lika uppfinningsrik, lika kreativ som någon annan disciplin, och den består i att skapa eller uppfinna begrepp.”²²

Vad Deleuze menar med begrepp är komplext och något att återkomma till, men det centrala är att begreppen inte finns till på förhand som något att upptäcka utan att dom behöver skapas.

¹⁷ Gilles Deleuze, ”What is the creative act?”, <https://deleuze.cla.purdue.edu/lecture/lecture-01-21/> trans. Charles J. Stivales, 1, ”What do you do exactly, those of you who do cinema? And what do I do when I do exactly when I do or hope to do philosophy? And as a function of this, do we have something to say to each other?”

¹⁸ Ibid. ”What does it mean to have an idea in cinema?”

¹⁹ Ibid. ”No one has an idea in general.”

²⁰ Ibid. ”[...] ideas are potentials already engaged in one mode of expression or another and inseparable from the mode of expression [...]”.

²¹ Ibid, 2. ”If philosophy exists, it is because it has its own content.”

²² Ibid. “[P]hilosophy is a discipline that is just as inventive, just as creative as any other discipline, and it consists in creating or inventing concepts.”

Och om olika fält i någon mening kan sägas prata med varandra, kalla det någon form av samtal, så är det för Deleuze ”bara i termer av och i enlighet med var och ens kreativa aktivitet”.²³

I ett samtal med Antoine Dulaure och Claire Parnet, säger Deleuze att det inte råder någon hierarki mellan olika fält såsom filosofi, naturvetenskap, och konst och att vi kan höra ekon och resonanser mellan dem, men bara utifrån deras egna interna beskaffenheter.²⁴

Han pratar om dom olikafälten som ett slags ”separata melodier som är i konstant samspel med varandra”.²⁵

Men hur kan dom spela ihop?

Var och när kan dom göra det?

Vem är det som lyssnar?

Hur skulle det låta?

Skulle det vara som ett slags samtal?

Som ett samtal mellan olika fält, som vore det mellan olika röster?

Eller skulle det kunna vara något annat än dialog?

Som ett sam-tal, som ett tal som kommer från flera?

En röst av flera röster?

Hur låter det när alla sjunger samma not, men med sina olika röster?

När Deleuze pratar om samtal handlar det inte om att lyssna till eller reflektera varandra.

För ”du kommer ingenstans genom att hänga på en parallell rörelse, du måste sätta dig själv i rörelse”.²⁶

Det låter ensamt, som om en disciplin, ett sätt att tänka, bara kan göra det på sitt sätt.

Fast, fortsätter Deleuze nästan tröstande, inom en sådan rörelse är du ändå aldrig ensam.

Det är aldrig bara du själv som rör dig.

Där finns nämligen dina förmedlare, avgörande för allt skapande.²⁷

Dessa förmedlare kan vara allt möjligt: människor, djur eller växter, reella eller imaginära.

²³ Ibid, 3. “[I]f anyone can speak to anybody else, if a filmmaker can speak to a scientist, a scientist can have something to say to a philosopher, and vice versa, this is only in terms of and according to the creative activity of each one of them.”

²⁴ Gilles Deleuze, “Mediators”, *Negotiations 1972–1990*, trans. Martin Joughin (New York: Columbia University Press, 1995), 121-134.

²⁵ Ibid, 125. “[W]e really have to see philosophy, art, and science as sorts of separate melodic lines in constant interplay with one another.”

²⁶ Ibid. “You’ll get nowhere by latching onto some parallel movement, you have to make a move yourself.”

²⁷ Deleuze säger här (i engelsk översättning av Martin Joughin) ”mediators”.

Utan dom kommer inget ut: ”Jag behöver mina förmedlare för att uttrycka mig själv, och dom skulle aldrig uttrycka sig själva utan mig: du jobbar alltid i en grupp, även om du verkar verka ensam.”²⁸

Är vi en grupp?

Kan vi ha en idé ihop?

När vi säger den ihop?

Är det då vi blir en grupp?

Kan gruppen säga något?

Räkna till tio.

Bara så jag kan ställa nivåerna innan vi börjar.

Vem är det som frågar?

Filosofen Jean-Luc Nancy svarar med en fråga: ”Finns det ett vi utan ett jag som säger vi?”²⁹

Det är jag som säger vi.

Hur säger jag det?

När gör jag det?

Kan jag ens göra det efter att vi, eller jag menar jag, börjat filma?

När jag trycker på REC blir det ett klipp.

Klipps vi isär till ett ni och ett jag?

Eller klipps ni och jag ihop till ett vi?

Det är fysikern och filosofen Karen Barad som skriver om att klippa ihop-isär.³⁰

Själva klippet är det som gör att det som blir blir.

Det som blir finns inte innan, inte på samma sätt i alla fall.

Så vad är det som blir?

Vad är det som blir när det trycks på REC?

Det blir film och vi blir andra.

Har filmen en idé och vad kan vi säga om den?

Vad händer med oss och är det någon som vill lyssna?

²⁸ Deleuze, “Mediators”, 125. “I need my mediators to express myself, and they'd never express themselves without me: you're always working in a group, even when you seem to be on your own.”

²⁹ *Ett jag som säger vi*, 09:23. <https://www.researchcatalogue.net/view/2649247/2657729>

³⁰ Karen Barad, “Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart”, *Parallax*, 20:3 (2014), 168-187. Barads term är alltså “cutting together-apart”.

Det börjar kännas lite instängt, sa ni när vi filmat i några år.

På filmskolan säger Deleuze inte bara att det att ha en idé i film inte är detsamma som att ha en idé någon annanstans, utan också att det inte handlar om kommunikation.³¹

För kommunikation är förmedling av information.

Och film, som konstverk, har inget med information att göra.

En filmisk idé utmärker sig för Deleuze genom att innebära en veritabel förändring av dom filmiska elementen och av hur dom klipps isär eller sätts ihop.

Och sådana idéer är sällsynta.

Det har bara hänt två eller tre gånger säger han (1987).³²

Deleuze pratar vidare med Dulaure och Parnet om hur filmaren Pierre Perrault filmar.³³

Han säger att Perrault, för att undvika att föra vidare den etablerade koloniala diskursen, försöker närma sig någon annans berättande av fabler eller legender.

Eller han säger fånga men jag tror han är närmare filmaren Trinh T. Minh-Has idé om att prata nära.³⁴

Att närma sig någon i dess fabulerande akt är för Deleuze att närma sig rörelsen i konstituerandet av ett folk.

För: ”Ett folk är inte något som redan finns.”³⁵

Eller som han säger med Paul Klee: ”Ett folk är [...] vad som saknas”.³⁶

Till sist, i filmen där han föreläser för filmstudenterna på La Fémis, säger Deleuze att det finns ett nära släktskap mellan konstverk och folk som inte finns (än).³⁷

När Carasco efter att gjort *Gradiva Sketch 1* åker till Mexico för att fortsätta sitt sökande efter rörelser uppenbarar sig ett helt folk: ”Jag letade efter en Gradiva. Men Gradiva var multipel, och hon blev ett folk, män och kvinnor lättfotade, bevingade”.³⁸

³¹ Deleuze, “What is the creative act?”, <https://deleuze.cla.purdue.edu/lecture/lecture-01-21/>, 7.

³² Ibid, 6.

³³ Deleuze, “Mediators”, 125.

³⁴ Trinh T. Minh-ha, *Reassemblage – From the Firelight to the Screen* (1982), 00:01:30. ”I do not intend to speak about, just speak nearby.”

³⁵ Deleuze, “Mediators”, 126. “A people isn't something already there.”

³⁶ Ibid. “A people, in a way, is what's missing, as Paul Klee used to say.”

³⁷ Deleuze, “What is the creative act?”, <https://deleuze.cla.purdue.edu/lecture/lecture-01-21/>, 7. “The people are missing means – it isn't clear, it will never be clear – that the fundamental affinity between a work of art and a people that does not yet exist.”

³⁸ Brenez, “Thinking as Feast: Raymonde Carasco”, 231. Brenez citerar (och översätter) Carasco “I was looking for a Gradiva. And yet Gradiva was multiple, and she was becoming a people, men and women light-footed, winged.” ur hennes opublicerade anteckningsböcker.

Vem skall ni bli nej förlåt jag menar var skall vi vara?

Vill ni komma hit eller skall jag komma till er?

Nej, spelar ingen roll för mig heller.

Beror lite på ljuset kanske bara.

Blir så fort mörkt hos mig.

Ja, ok.

Vad bra, ja!

Ok!

Då ses vi snart!

Ja!

4. ATT FILMA OCH SKRIVA

När jag skriver efter filmen är det som en fortsättning med andra medel.

Att skriva och filma är som olika sätt att säga, eller tänka om en så vill.

Men även om dom såsom olika slags uttryck skulle göra olika saker i kraft av sin medialitet, kan dom kanske också hänga ihop och gör saker tillsammans.

Det är också något ni redan visar tydligare än jag någonsin kommer kunna göra här, när pratar om att skriva i filmens rum.³⁹

I en av sina filmer sitter Harun Farocki i sitt klipprum och säger att han knappt kan skriva ett enda ord om det inte finns en bild framför honom på skärmen.⁴⁰

För honom går skrivandet och läsande inte att skilja från filmandet: "Jag skriver in i bilder och läser sedan något ut ur dom."⁴¹

Vad han gör, säger han i en intervju, är att filma sitt bibliotek.⁴²

Jean-Luc Godard jobbar på liknande sätt med skrivande och filmande om vartannat.

I dom flesta av hans filmer kryllar det av böcker, citat, uppläsningar, ord i alla möjliga former. Såväl Farockis som Godards filmiska arbeten är till stora delar textuellt drivna, men båda två skriver också utanför, om än fortfarande längs med, filmerna.

Trinh T. Minh-ha går kanske ännu längre i sin dubbla praktik, där skrivandet går betydligt djupare än Farockis som Godards och även gränsas av från det filmiska på ett tydligare sätt, samtidigt som båda dessa praktiker genomgående delar samma tematik och riktning.

Detsamma gäller Carasco som jag skrev om ovan.

Även om alla dessa praktiker rymmer parallella processer med separerade uttryck, förs dom ändå ihop, och får för mig sina mest banbrytande krafter genom ett slags adderande metod.

Deleuze beskriver utifrån Godards sätt att arbeta med montage detta som ett slags kreativt stammande.⁴³

³⁹ *Samtal om samtal*, Avsnitt 15, 00:26:20. Avsnitt 18, 00:24:18.

⁴⁰ Harun Farocki, *Schnittstelle* (1995), 00:00:14. "I can hardly write a word these days, if there isn't an image on the screen at the same time."

⁴¹ *Ibid*, 00:20:12. "I write into images and then read something out of them."

⁴² Volker Pantenburg, *Farocki/Godard: Film as Theory* (Amsterdam: Amsterdam University Press B.V., 2015), 21. Pantenburg refererar till en intervju som återfinns i Rolf Aurich/Ulrich Kriest, "Werkstattgespräch Harun Farocki," *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*, ed. *ibid.* (Konstanz: UVK, 1998), 325–347: 343.

⁴³ Gilles Deleuze, "Three Questions on Six Times Two," *Negotiations 1972–1990*, trans. Martin Joughin (New York: Columbia University Press, 1995), 37–45, 44.

Vad som binder samman är ett till synes enkelt OCH.

Tänk: ... och det här och det här och det här och det här och det här och det här och...

Detta OCH låter enkelt men bildar multipliciteter som skulle kunna motverka hierarkier där det ena uttrycket (till exempel text eller "teori") tänks förklara eller legitimera det andra (till exempel film eller "praktik").

Godards OCH kan för Deleuze potentiellt bryta med vissa kausala och temporala principer genom att skapa ansamlingar som gör något annat än vad varje del kan göra var för sig.

Jag kommer kanske inte själv att nå några sådana höjder med mitt skrivande och filmande i detta projekt, men det är ändå utifrån en sådan adderande tanke jag vill arbeta.

Men om nu skrivande och filmande handlar om olika sätt att tänka, vilka förvisso potentiellt skulle kunna tänka något annat ihop, vem eller vad är det som tänker?

Kanske är det i detta sammanhang en poäng att skilja på process och uttryck.

Att tänka genom att skriva eller filma skulle kunna röra sig om hur dom som är involverade i processen tänker genom olika former av medium.

Som att filmaren eller författaren tänker genom att filma eller att skriva.

Men när det gäller uttrycket som sådant skulle det snarare kunna vara mediet i sig som avses.

Som att filmen eller texten tänker på egen hand.

Tänkandet som händer i processen påverkar visserligen uttryckets tänkande, men det verkar ändå röra sig om olika typer av tänkande.

Eller det verkar åtminstone hända på olika ställen.

Var?

Hos den eller dom som skriver eller filmar?

I själva filmen eller texten?

Hos betraktaren eller läsaren?

Kanske finns här inga klara gränser och kanske kan saker hända på flera platser samtidigt eller på sammanflätade vis, men jag vill ändå försöka att avgränsa mitt intresseområde genom att ta vägen genom två andra konstnärliga avhandlingar om konstnärligt tänkande.

Patrik Erikssons avhandling *Melankoliska fragment: om essäfilm och tänkande* består av en film och en bok.⁴⁴

Eriksson skriver att han är intresserad av hur essäfilm som form och metod kan generera ett tänkande hos honom som filmare.⁴⁵

Hans intresse för ”tänkande i film” kommer ur ett begär att ta del av ”filmarens tankar”.⁴⁶

Vid ett tillfälle snuddar han dock vid idén om att också filmen i sig tänker, snarare än att det bara är filmaren som tänker med filmen.

Det är när han skriver om sin upplevelse av Eric M. Nilssons filmer: ”Det var som att jag fick ta del av ett tänkande. Ett tänkande som sökte sig fram i takt med filmen, genom filmen, med dess bilder och röster [...]. Det var som att *filmen* och filmaren sökte något [...]”.⁴⁷

Erikssons egen film skulle också kunna tänkas röra sig närmare ett filmens eget tänkande, om en fokuserar mer på bildarbetet i sig och mindre på den genomgående voice over som tenderar att föra tankarna åter till filmaren.

Även om det här finns en ansats och en möjlighet för reflektion över hur det filmiska uttrycket i sig skulle kunna förstås som ett tänkande, är det inget som utvecklas mer explicit.⁴⁸

Avhandlingen *choreo | graphy* av Eleanor Bauer rör sig tydligare i en sådan riktning.⁴⁹

Huvudfrågan gäller hur dans tänker, snarare än hur dansare tänker.⁵⁰

Bauer skriver att hon föredrar att tänka på detta som ”dans-tänkande” till skillnad från ”dansen-tänkandet”, för att skilja verb från substantiv och betona processen framför produkten.⁵¹

Med hänvisning till Dieter Mersch menar hon att tänkandet inte händer hos konstnären eller mottagaren, utan i och genom det konstnärliga görandet.⁵²

I Bauers fall är det i och genom själva dansandet som tänkandet händer.

Och det är ett tänkande som inte kan bli till på andra sätt.

⁴⁴ Patrik Eriksson, *Melankoliska fragment: om essäfilm och tänkande* (Doktorsavhandling, Göteborgs Universitet, Art Monitor, nr. 72, 2019).

⁴⁵ Ibid, 33.

⁴⁶ Ibid, 22.

⁴⁷ Ibid, 61. Min kursivering.

⁴⁸ Eriksson är också tydlig med att det inte är hans intresse: ”Titeln på filmvetaren Laura Rascarolis bok *How the Essay Film Thinks* (2017) antyder att det handlar om hur essäfilm tänker som en självständig enhet. Min undersökning handlar om att essäfilm som form och metod genererar ett tänkande hos mig som filmare.”

⁴⁹ Eleanor Bauer, *choreo | graphy*, (Doktorsavhandling, Stockholms Konstnärliga Högskola, 2022). <https://www.researchcatalogue.net/view/1321770/1321771>

⁵⁰ Ibid, 3. Jag referar här till dokumentet ”choreo | graphy: doctoral project summary”.

<https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1654773/FULLTEXT07.pdf>

⁵¹ Ibid, 2. Bauer skriver ”dancing-thinking” respektive ”dance-thought”.

⁵² Ibid, 3. Bauer hänvisar här till *Epistemologies of Aesthetics* (2015) av Dieter Mersch.

Hon utgår till och med ifrån att dansandet såsom kroppslig rörelse kommer före tänkandet, och dessutom att dans-tänkande strängt taget inte kräver något medialt uttryck.⁵³

För mig som filmare är det i det mediala uttrycket som ett eventuellt tänkande tar form. Det betyder emellertid inte att filmande som sådant inte också inbegriper kroppsliga rörelser, såsom filmfotograferande, vilket ofta kan liknas vid ett slags dans.

Klippning kan förstås och utvecklas i relation till en konkret kroppslig koreografi, såsom Kersti Grunditz Brennan visar på i sin avhandling *Beyond Cut and Join*.⁵⁴

Sättet att berätta och uppleva film formas ofrånkomligen av kroppsliga erfarenheter, vilket Ester Martin Bergsmarks avhandling *voice under* kan få oss att känna.⁵⁵

Men även om Bauer tänker sig dansandet som ett oförmedlat tänkande i sig, betyder det inte att detta tänkande inte också kan ta sig vidare i och genom andra uttryck i hennes avhandling. Kanske är det också därför hon i sin forskning kring ”hur dans tänker” ändå vänder sig till hur dansare tänker, eftersom dom tänker just genom att dansa.

Tack vare den särskilda förmåga till själv-observation som Bauer lyfter fram som en del av dansares expertis menar hon att det blir möjligt att lägga märke till tankar som bara blir till genom dansandet.⁵⁶

Frågan som då infinner sig är hur sådana insikter skall artikuleras på andra sätt för att delas, vilket leder till hennes andra frågeställning: hur dans skriver.

Bauer diskuterar hur skiften från muntligt till skriftligt språk för med sig en rad förstelnande, separerande och förtryckande konsekvenser i relation till kroppslig rörelse och söker sig därför till det muntliga för att bättre förstå hur dans tänker.

Hon inser dock att inte heller det muntliga riktigt rår på det oöversättbara eftersom det fortsätter att struktureras språkligt.

Ändå vill hon inte ge upp möjligheterna för språk och skrivande att uttrycka något av det som bara dans kan uttrycka, eller i alla fall något av den känsla som dans ger härvidlag.⁵⁷

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Kersti Grunditz Brennan, *Beyond Cut and Join: Expanding the Creative Role of Film Editing* (Doktorsavhandling, Stockholms Konstnärliga Högskola, 2023).
<https://www.researchcatalogue.net/view/1944857/1944858>

⁵⁵ Ester Martin Bergsmark, *voice under* (Doktorsavhandling, Stockholms Konstnärliga Högskola, 2023).
<https://www.researchcatalogue.net/view/2264183/2264184>

⁵⁶ Bauer, ”choreo | graphy: doctoral project summary”, 3.

⁵⁷ Ibid, 8.

Bauer går till väga genom att experimentera med en rad alternativa skrivsätt som tillsammans med det dansade leker med diverse konstellationer av muntliga, skriftliga, poetiska, fiktiva, individuella och kollektiva uttryck.

Genom ett omfattande material som trots allt just består i en mängd olika mediala uttryck, kommer hon fram till att den viktiga frågan handlar om hur språk och skrivande kan ”lyssna till, röra sig med, och bättre uttrycka den dans-tänkande specificiteten för att hitta mer adekvata diskurser *ur* och *genom* dansande, snarare än *om* det [dansande]”.⁵⁸

Medan Bauer här är ute efter sätt att uttrycka det tänkande som är specifikt för dans, är det inte vad mitt skrivande syftar till i relation till det filmiska.

Jag vill fortsätta att tro på att ett filmiskt tänkande i egen rätt är möjligt.⁵⁹

Däremot vill jag gärna följa hennes förslag om att söka ett skrivande som springer *ur* det konstnärliga görandet, snarare än att handla *om* det.

Alltså att dansandet eller filmandet, som former för tänkande, skulle kunna fortsätta i och genom andra uttryck, exempelvis genom skrivandet.

Det är också i en sådan riktning jag upplever att Erikssons arbetar, även om där finns ett större fokus på hur hans eget sätt att tänka kan utvecklas genom den filmiska processen och hur det kan hjälpa honom att tänka vidare på andra sätt.

I min filmiska praktik tänker jag också både genom att filma och genom att skriva.

Men det skrivande jag vill komma till här, i den här texten, handlar inte i första hand om ett skrivande om mitt eget tänkande i den konkreta filmiska processen.

Det är inte ett skrivande som är till för att göra färdigt filmen, som ett slags processdagbok.

Det handlar inte heller om att i efterhand försöka förstå hur jag tänkte när jag gjorde den, även om en sådan aspekt ändå säkert kommer att smyga sig in på ett mer genomgripande sätt än jag nu kan förutse.

Skrivandet är mer som ett parallellt spår, som hos Carasco.

För jag är inte lika intresserad av hur filmare tänker som jag är av hur film tänker.

⁵⁸ Ibid, 12. “The *How dance writes* area of the project *choreo | graphy* asks how language and writing can yield to, move with, and better express the specificity of dancing-thinking in order to find more adequate discourse *from* and *through* dancing, rather than *about* it.”

⁵⁹ Det skall dock direkt sägas att Bauers avhandling också är ett lysande exempel på en sådan tro och att den på ett övertygande sätt låter det dansande tala och tänka för sig självt i en mängd olika gestaltningar.

Dessutom – och här skiljer sig min förståelse från Erikssons och Bauers förståelser av tänkande – handlar det inte om ett tänkande i en mer allmän mening, utan mer specifikt om filosofi.

Det jag vill komma till, det jag längtar efter, är film som filosofiskt uttryck i paritet med text.

Det är ett direkt institutionellt begär.

Jag vill att det skall räknas som akademisk filosofi.

För att det är därifrån jag kommer.

För att det är där det börjar.

Längtan efter film som filosofi driver det filmiska arbetet med *Samtal om samtal*.

Filosofi är det jag drömmer om att det filmiska skall vara eller göra.

Men för att komma vidare i det behöver jag också skriva.

Inte om, utan efter, bredvid eller nära filmen.

För att göra något med text som inte filmen kommer åt.

Precis som filmen gör något som inte texten kan göra.

Vadå?

Det vet jag inte, eller så kan det inte uttryckas i det ena eller andra mediet.

Men jag vet att jag i stället för att tänka på skrivandet och filmandet som sätt att tänka vill tänka på dessa som olika sätt att göra filosofi på.

I den meningen handlar det kanske om att jag behöver tänka både genom att filma och att skriva.

Men inte för att förstå hur jag tänker, utan för att förstå hur filmen skulle kunna tänkas tänka, eller snarare: för att göra filosofi.

Att skriva och att filma på samma gång och på det här viset är ett sätt för mig att konstnärligt forska.

Det är därför jag vill ställa frågan om film som filosofi genom konstnärlig forskning.

Konstnärlig forskning behöver för mig handla mindre om att veta och mer om att få fantisera, spekulera och experimentera.

Detta är Erikssons, Bauers, Grunditz Brennans, och Bergmarks projekt föredömliga exempel på.

Om konstnärlig forskning kan fungera så känns det mer möjligt att filmen och texten också kan göra något ihop, genom att läggas fram sida vid sida.

Då kanske det inte behöver handla om att den ena skall förklara eller översättas till den andra, utan om att dom skulle kunna göra något ihop som dom inte kan göra var för sig, såsom hos Carasco.

För att göra det måste dom få känna sig fria i förhållande till varandra.

Att dom inte känner att dom begränsas av krav på att matcha varandra.

Så när jag skriver nu, och när jag är i filmen, vill jag att filmen och texten inte alltid skall behöva vara trogna varandra.

Men att dom ändå skall kunna läggas fram i gemensam sak, bredvid varandra, på samma plan.

Konstnärlig forskning öppnar för mig för detta sätt att arbeta.

Många filmare har arbetat på detta sätt långt innan fältet för konstnärlig forskning blev en akademisk disciplin.

Här står jag på axlarna av sådana som Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, Peter Watkins, Peter Wollen, Laura Mulvey, Eric M Nilsson, Gunvor Nelson, Alexander Kluge, Harun Farocki, Raymonde Carasco, Trinh T. Minh-ha, Hito Steyerl.

Om vi ser till de sammanhang där konstnärlig forskning institutionaliserats svarar jag i min närhet an till filmande konstnärliga forskare såsom Magnus Bärtås, Elke Marhöfer, Ane Hjort Guttu, Lisa Tan, Patrik Eriksson, Petra Bauer, Pekka Kantonen, Eva la Cour.

I samtliga fall finner jag exempel på hur text och film kan göra olika saker i kraft av sina olika medialiteter, men samtidigt gå sida vid sida, samtidigt längta efter samma saker.

I mitt fall rör det sig alltså om en längtan efter film som filosofi.

Den inbegriper flera delfrågor.

Vad är det för film det handlar om?

Vad är filosofi här?

Och hur skall jag säga något om det?

Den här texten börjar i frågor om att skriva: varför jag skriver, varför jag skriver till er, varför jag gör det efter filmen, och hur skrivande och text förhåller sig till filmande och film.

Den kommer också ur en annan fråga som alltid upptagit mig som filmare: hur förstå en situation där jag står bakom kameran och filmar någon framför?

Det är en fråga om representation, eller snarare om själva representationsmodellen.

För mig är det ur den frågan som frågan om relationen mellan skrivande och filmande, och mellan film och text, kommer.

Jag behöver förhålla mig till frågan om representation för att tänka på vad det är jag gör när jag filmar och vad en film egentligen är för mig.

Men jag behöver också tänka på frågan om representation för att tänka på hur jag skall tänka på, eller forska på, hur jag gör när jag filmar och vad film är eller gör.

Det är en fråga om metod som också är en filosofisk fråga.

Den handlar om hur en ser på världen och vilken ontologi en har.

För Deleuze tror jag att ett konstnärligt forskande framför allt skulle vara ett slags positivt processuellt icke-representativt spekulativt görande.

Det skulle inte röra sig om att försöka forska om film på ett reflekterande sätt, som om en har en praktik framför sig, eller snarare bakom sig, som en försöker redogöra för.

I stället skulle det kunna visa på en mer generativ, om än initialt destruktiv, aktivitet.

I filmen *Le Gai Savoir* av Jean-Luc Godard delas processen in i tre steg: samla in filmer, plocka isär och analysera dem, skapa ny film.⁶⁰

Med Deleuze skulle det kunna förstås som ett forskande som är mer kreativt än reflekterande.

Jag må tänka och skriva hur mycket som helst om det jag gjort, men jag gör aldrig *bara* det.

I stället gör jag något annat, något nytt som händer när jag tänker och skriver.

Det utmanar själva idén om ett reflekterande.

Det blir liksom svårt att titta på sig själv utifrån.

För det inte riktigt någon sådan position utanför.

I stället finns bara ett plan.

En värld.

Och den är enstämig.

Stammar sig fram.

Och-och-och.

Och det stammandet kommer aldrig bara från en utan flera.

Samtidigt finns här ett jag som skriver och ett jag som filmar och det är jag.

Jag kan inte tänka att det inte finns något slags jag.

Som inte bara kan komma utanför sig själv utan som alltid redan är utanför sig själv.

Som finner sig där och finner sig i det.

Och som alltid är utelämnat åt något annat än sig själv.

Och som alltid blir till just genom detta andra och blir det som ansvar.

Och som har att svara an till det.

Så ja, och-och-och men också HEJ!⁶¹

⁶⁰ Jean-Luc Godard, *Le Gai Savoir* (1969).

⁶¹ *Samtal om samtal*, Avsnitt 12, 00:39:28.

5. OUNDGÄNGLIGHET

När jag skriver till er är det alltså inte längre för att göra filmen.

Det har jag alltid gjort förut.

Under tiden vi filmat har jag hela tiden skrivit.

Jag har nog alltid skrivit när jag filmat.

Det har alltid varit mycket mer text än bilder och ljud i det filmiska arbetet för mig.

Det har varit olika typer av text.

Arbetsdagboken är äldst.

Drygt tjugo år nu.

Jag läser den aldrig.

När jag tänker att jag behöver tänka skriver jag där.

Den tar emot saker.

Har alltid plats.

Vet alltid redan.

Alltid redan beredd.

Lägger i ordning och oordning.

Reder ut och vecklar in.

Gör listor och glömmer alternativ.

Gömmer undan och minns fel.

Jag trycker spara och ser den aldrig igen.

Men det händer att jag skriver ut den bara för att känna hur mycket den väger.

Och för att jag väl ändå är rädd om den på något sätt.

Jag vet att filmen skulle se annorlunda ut om jag inte hade den.

Men jag vill inte veta hur.

Då skulle jag inte skriva.

Den håller sitt ord.

Det är en bön.

En trygg famn och en väg ut.

Ett annat skrivande är alla brev och meddelanden.

Alla mejl och sms.

Utän dom skulle det inte bli någon film alls.

Där sker alla osynliga förhandlingar.
Där stängs och öppnas dörrar.
Där görs saker möjliga och omöjliga.
Det är osynligt för filmen men inte för oss.
Det är ett skrivande som behövs för att vi skall se samma saker.
För att vi skall bestämma sånt som måste vara bestämt.
Sånt som bara vi vet.
När vi skall bestämma oss skriver jag ofta långa sammanfattningar av allt vi gjort.
Dom blir långa brev som bifogas.
För att jag vill att ni skall minnas.
För att vi skall komma vidare.
Eller komma i gång igen.
Allt det här är med på att styra vad ni tar upp och inte tar upp.
Och vad vi filmar och inte filmar.

Det gör det svårt att avgöra var skrivandet slutar och filmandet börjar, och tvärtom.
Dom går inte alltid att skilja, dom går i varandra och lappar över.
Det är inte alltid ett skrivande först och ett filmande sedan.
Det är mer som ett slags växelverkan, kanske ett samtal.
För även om skrivande och filmande är olika sätt att tänka, betyder det inte att dom inte påverkar varandra eller kan tänka något ihop.
En filmisk tanke och en textuell tanke kan tillsammans ge en tanke som inte skulle finnas annars.
Jag kan ofta snabbt säga att en alltid måste filma för att se hur det blir.
Det har sin poäng, men det gäller också att komma ihåg att det filmandet inte kommer från ingenstans.
Och för mig tror jag att det oftare kommer från text än från bilder eller ljud.
För att det är därifrån jag kommer ifrån.

Jag började läsa filosofi innan jag började med film och konst.
Det var det jag började plugga efter gymnasiet.
Eller det började redan på gymnasiet.
Monica, världens bästa svenskalärare, visade vägen.
Det är filosofi jag tänker på när jag skriver om skrivande, läsande och texter.

Kanske är det vad jag hela tiden egentligen vill göra.
Men det var något som gjorde att jag aldrig kom längre med filosofin.
Jag fastnade alltid.
Vågade inte helt kanske.
Eller kunde inte helt enkelt.
Men fortsatte ändå att drömma.
Fanns det ett annat sätt?
Det är därför jag började filma med er.

När vi började filma höll jag samtidigt på att göra klart en film med min mamma.⁶²
Jag hade filmat färdigt och skulle klippa klart.
Men det kändes som att något fattades.
Så som det alltid känns, ni känner igen det.
Och jag letade på samma ställe som vi gjorde när vi började.
När vi läste kursen om Levinas.
Efter allt det vi läste och pratade om bredvid och efter kursen, skrev jag korta ramsor och rim,
som mamma fick läsa in och som jag försökte klippa in i filmen.
Jag höll på fram och tillbaka i över ett år med det där.
Skrev dom där raderna, stängde in mamma i en trång garderob där hon fick nöta exakt
frasering och betoning tills jag inte längre själv kunde höra någon skillnad, la in i klippningen,
skrev om, in i garderoben igen, klippte om, skrev om, ”Mamma, du vi behöver...”
Till slut fanns det inga ord kvar.
Inget av den röst som mamma kämpat fram kom med.
Men nu satt klippningen.
Det behövdes inget mer.
Var det så för Carasco också?
Orden var borta, men dom behövdes för att klippa klart.
Texten suddade ut sig själv.
Filmen blev spåret.
Efter dig.

⁶² *Efter dig* (2013). Även om filmen är en utgångspunkt för hela forskningsprojektet *Örat nära munnen*, presenteras den inte som en del av avhandlingen då den färdigställdes året innan projektet startade. Som kursiv bakgrund finns den att se här: <https://vimeo.com/58961987> Lösenord: ed

Nu står jag här i spåren efter er.

Och efter dig, Jean-Luc.

Med dig var det på sätt och vis omvänt.

Innan vi filmade hade jag under flera år intensivt läst det du skrivit.

Och utifrån det hade jag försökt skriva fram vad och hur vi skulle filma.

Men när det väl var dags var alla dom orden borta.

För som du själv sa, var du inte filosofen Jean-Luc Nancy, utan en vän, son, pappa, morfar.

Du hade inte alls samma röst som den jag hört när jag läst dig.

Och det var som att du inte mindes vad du skrivit.

Eller som att du inte ville prata om det.

Eller som att du inte kunde.

Som att det inte var du som skrivit det.

Eller så var det bara det att det inte går att säga det som är skrivet precis som det inte går att skriva det som är sagt.

Men om jag inte hade läst så mycket av det du skrivit innan, och under så lång tid försökt skriva ut något att börja i utifrån det, så hade det inte heller blivit som det blev.

Då hade jag kanske inte blivit så blank när vi skulle börja.

Då hade jag inte bara suttit där och hört hur jag pratade utan att veta vad jag sa.

Det var kanske därför du började fråga mig i stället.

Så att jag kunde få svara.

Du visste att det var det jag behövde.

Jag hade börjat med något osammanhängande och vagt om att jag var intresserad av lyssnande, något om lyssnande som filmisk metod.

Men vad visste jag om det?

När jag tittade på det vi filmat var det som att orden började komma tillbaka igen.

Inte det jag skrivit, det var mer som att det jag läst av dig formulerades igen.

Fast på ett annat sätt.

Och det handlade kanske inte så mycket om *vad* som *hur* det *var*.

På håll tyckte jag tyckte mig höra en röst som liknade den jag hört när jag läst dig.

Vart kom den ifrån?

Vems var den?

Den kom inte från dig, eller mig, eller vårt trevande samtal, utan från filmen.
Men också ur det du skrivit som genom det jag skrivit försvann när vi skulle filma.
För att återkomma som flera röster i en, som ett tal som kommer från flera, som ett sam-tal.

I spåren efter er, efter *Samtal om samtal*, finns ett annat skrivande som försvunnit och kommit tillbaka i en annan skepnad.

Det består i transkriberingen av allt det som sagts i det vi filmat.

I det som vi filmat pratas det från första till sista rutan.

Jag har skrivit ner vartenda ord.

Och läst vartenda ett, om och om igen.

Som ett sätt att lära känna materialet.

För att göra det till en del av mig.

Men också för att ge det värde.

Inte i förhållande till film lika mycket som till filosofi.

För inom filosofi, så som jag tror vi tre upplevt det på högskolan, står det skrivna ordet oftast, om inte alltid, över det talade ordet.

Reproducerar jag samma hierarki?

Försöker jag uppvärdera det talade ordet, eller snarare det samtalade ordet och dess betydelse i lärandet av filosofi och i förlängningen dess möjligheter som filosofiskt uttryck i egen rätt, just genom att skriva det?

Ja, på sätt och vis.

Det känns som att det talade ordet får en tyngd när jag ser alla sidor ligga där utskrivna i en hög på bordet.

Jag behöver två bredpärmar för att få plats med dem.

Det får mig att tänka: "Tänk om det här gavs ut som filosofi".

Det hade varit fint.

Och även om det bara hade blivit en text hade det kanske ändå varit en poäng i att vi filmade, eftersom det är den filmiska situationen som skapat texten.

Men anledningen till att filma är också en annan.

För det är just med film som jag vill uppvärdera det samtalade ordets betydelse, och dessutom föreslå det som filosofiskt uttryck i paritet med det skrivna.

Det filmiska uttrycker det samtalade ordet på andra sätt än det skrivna ordet gör.

Bilder och ljud säger saker på andra sätt än vad skrivna bokstäver gör.
Det betyder inte att det ena är bättre än det andra.
Men *för mig* är det ändå det.
Det är därför jag alls filmar.
Bilderna och ljuden säger mig mer, och dom är mer en del av mig som filmare.
Det handlar sådant som tid, rörelse och kropp.
Hur det som sägs också sägs utan ord.
Inte för att jag inte tror att det inte går att skriva om det som inte är ord med ord.
Utan för att jag inte har det lika mycket i mig.
Och vad som drar mig till att tänka på det filmiskt samtalade ordet som ett filosofiskt uttryck
är att det verkar kunna säga något om hur sägandet sägs.
Om vad som säger och vem som sägs (blir till) då.

Den värdering som det transkriberade samtalet i kraft av sin skrivna form lätt förför mig till
att utmäta är därför bara ett steg på vägen.
Men det är inte bara bara.
För det steget är samtidigt avgörande, både vad gäller inspelning och klippning.
Som skrivande är transkriberandet ett sätt att närma sig det filmade på detaljnivå, där en betar
av ord för ord, ruta för ruta.
Under alla år vi filmat, transkriberar jag oftast direkt efter varje inspelning.
För att få in i kroppen vad vi gjort och drömma om vad som skall hända vidare.
Att skriva dom talade orden och göra en text av dom gör också det filmade till något annat.
Texten ger inte en bild av vad vi gjort utan skriver fram vad vi skulle kunna ha gjort.
Den spekulerar över vad som finns och inte finns i det filmade.
Den överblickar det filmiska på ett sätt filmen inte gör.
För det skrivna och det filmade rör tid på olika sätt.
Med texten behöver jag inte minnas.
Den står still och kan göras om.
Med filmen behöver jag minnas, jag behöver minnas tiden som rörelsen gör.
Jag kan inte backa eller stanna utan att det blir något annat.
Finns det en risk att texten styr för mycket?
Att den ger en idé om filmen som inte finns i filmen?

I transkriptionerna av vad Deleuze säger till filmstudenterna på La Fémis står det att det att ha ha en idé i film inte är det samma som att ha det någon annanstans.⁶³

Att ha en idé i text, som i dessa transkriptioner, är då inte det samma som att ha det i film.

Transkriptionerna är något annat än filmen.

Det är som att dom lever ett eget liv.

Och det skulle kunna ses som en tillgång.

Som att texten ger fler verktyg att göra filmen.

I stället för polemik, dynamik.

För om transkriberandet sätter en i kontakt med filmmaterialet, är det inte bara för att det är ett skrivande, utan också för att det innebär att gå med myrsteg i just det filmiska.

Samtidigt bidrar därigenom varje skrivet ord till vad som skall komma att sägas filmiskt.

Först arbetar jag enbart med transkriptionerna.

Klipper isär och klistrar ihop, med sax och tejp.

Sedan tar jag med mig det in till klipprummet.

Sedan ut till papper igen och tillbaka till datorn igen och sedan ut igen.

Dom skrivna orden, som skrivits fram ur dom filmiskt talade orden, inleder klippningen.

Men det filmiska materialet och dess talade ord prövar hur den skrivna klippningen fungerar.

Klippningen av filmen svarar på den skrivna klippningen, och där det inte fungerar får texten revideras.

Det kan i sin tur leda till att en ny möjlig sammansättning, kalla det ett nytt samtal, mellan dom transkriberade sjoken visar sig, vilket i sin tur ger ett nytt förslag, eller kommer med ett nytt bud till bilderna och ljuden.

Klippningen blir som en segdragen förhandling mellan det skrivna och det filmiska.

Dom skrivna och talade orden säger aldrig samma saker, eftersom dom säger på olika sätt.

För dom talade orden formas av allt det filmiska som inte är ord: toner, stämningar, gester, färger, mönster, rytmer.

Det här som bara är i det filmiska är till sist vad som bestämmer filmen, men det är samtidigt ett uttryck för ett samlat tal som kommer från flera: från dom skrivna orden, dom talade orden och från det ordlösa.

Det har dock hänt att det skrivna tagit mer plats.

⁶³ Deleuze, "What is the creative act?", <https://deleuze.cla.purdue.edu/lecture/lecture-01-21/>, 4.

En gång var i *Rehearsals*.⁶⁴

Till skillnad från i arbetet med *Samtal om samtal* var här bild- och ljudarbetet två separata processer och gestaltningar.

Bilderna spelades in på en dag, och ljudet – som bestod av intervjuer – under några månader.

Intervjuerna transkriberades, varur en kortare text klipptes fram.

Även här styrde dom skrivna orden initialt klippningen.

Och återigen fanns en förhandling mellan det skrivna och det talade ordet.

Men eftersom dom talade orden bara var ljud, och inte bild, fick dom skrivna orden större betydelse i hur dom bestämde filmen.

Särskilt vad gäller klippningen av ljudet, som också påverkades av ett kortare och förutbestämt format.⁶⁵

Texten och det ljudspår som det gav upphov till hamnade långt ifrån dom enskilda intervjuerna.

Inte bara därför att det innehöll så försvinnande lite av allt det som sagts.

Utan också för att dom olika rösterna klipptes isär och ihop till en så i hög grad annan röst, som sa något annat än vad dom olika röstfragmenten sa var för sig.

Ur dom enskilda samtalen artikulerades ett sam-tal.

Textens struktur styrde kompositionen av detta samlade tal som kom från flera.

Det skrivna gav den överblick och ram utifrån vilken sam-talet kunde ta form.

Det skrivna kunde föreslå andra isär och ihop-klippningar än om bara ljudet hade fått styra.

Arbetet med *Rehearsals* visade det skrivnas möjlighet att formulera ett filmiskt sam-tal.

Hur klippningen, baserat på det skrivna, formulerade sig genom sin egen röst.

Och hur det gav upphov till ett annat sägande av det sagda.

I *Samtal om samtal* skulle det skrivna komma att ta över ännu mer.

Det var mot slutet, när ni inte längre var två utan tio.

Vi hade filmat färdigt och jag skulle börja klippa.

Och så var det en av er som inte längre ville vara med.

Som ville bli bortklippt.

⁶⁴ Filmen *Rehearsals* är en del av ett mer omfattande projekt – *Rehearsals: Eight acts on the politics of listening* – som jag inte står bakom själv, utan som initierades och drevs av Sofia Wiberg (forskare i urbana studier) och Petra Bauer (konstnär) på Tensta Konsthall 2013–2015. De sammanförde cirka 30 personer (varav jag var en) som under ett års tid hade en workshop i åtta akter som handlade om lyssnande på olika sätt. Efter att ha fått en förfrågan om att göra en kortfilm (för SFI och SVT) frågade jag om vi kunde göra något mot bakgrund av det projektet.

⁶⁵ Filmen skulle vara exakt 13:30 minuter för att passa in i Tv-tablån.

Jag satt med transkriptionerna och läste igenom alla ord som inte längre kunde vara med.
Jag kunde inte klippa bort dom än.
För jag kunde inte sluta hoppas på att dom ändå skulle få vara kvar.
Så i stället började jag att stryka över.
Då behövde jag också stryka över vad någon annan sa.
Vilket ledde till ännu fler överstrykningar.
Till slut var allt överstruket.
När en röst tystnade följde dom andra efter.
Inga ord ville stå kvar själva.
Det hade tagit nio år för dom att hamna där och på mindre än en kvart var dom borta.

I min längtan efter dom orden vände jag mig till Anne Carsons ord i hennes dikt
Longing, A Documentary: Shot List.⁶⁶

Och dom orden talade direkt till den överstrukna transkriptionen.
Dom delade med sig av sin titel och framkallade den (se dokumentet *Transkription*).⁶⁷

Carsons ord gav transkriptionen liv igen och gjorde den till bild.

Och när jag skrollade igenom blev den rörlig.⁶⁸

Den blev film igen.

Stum men ändå inte.

För det som rörde sig var ljudmätare.

Som visade att det fanns något där som fortsatte att låta, men på ett annat sätt.

Alla dom där strukna orden var inte borta, dom hade bara tagit ny form.

Mjutade och muterade.

Otillgängliga och ofrånkomliga.

⁶⁶ Anne Carson, "Longing, A Documentary: Shot List". *The Threepenny Review* (80), Winter 2000.

⁶⁷ I dokumentet *Transkription* presenteras Anne Carsons dikt *Longing, A documentary: Shot list* i konstellation med den överstrukna transkriptionen som kallas *Longing for a documentary: A shot list*. Dokumentet är för mig inte ett verk i sig, utan ett moment i arbetet med *Samtal om samtal*. *Transkription* återfinns här: <https://www.researchcatalogue.net/view/2649247/2657729>

I det följande utgår jag ifrån att läsaren läst Carsons dikt.

⁶⁸ Öppna dokumentet *Transkription* och justera storleken så att en hel sida få plats på skärmen. Håll sedan ner tangentbordsknappen "pil höger". (Detta förutsätter tangentbord.)

Carson skriver om det otillgängliga och det ofrånkomliga som det oundgängliga i sin dikt. I spåren efter sin brors död i boken *Nox*, skriver hon att det oundgängliga är ”det som inte går att komma runt. Det som inte kan undvikas eller går att se baksidan av. Det vi samlar fakta om – och som förblir bortom fakta”.⁶⁹

Det är ofrånkomligt för att det inte kan vara på annat sätt, inget vi kan undvara eller vara utan. Samtidigt är det otillgängligt för att det alltid kommer att vara frånvarande och utom räckhåll. Kanske är det själva det faktum att det är otillgängligt som gör att vi inte kan vara utan det? Det är i alla fall det som gör att vi inte kan sluta leta efter fakta om det.

Fakta som kan bekräfta att det som inte är här fortfarande finns.

Fakta som kan ge oss en bild av det som är förlorat och därigenom sätta oss i kontakt med det. Carson samlar också fakta om sin bror, till exempel i form av fotografier.

Urblekta, avklippta och kopierade i kopieringsmaskin.

Inget tyder på att hon tror att hon därmed kommer honom närmare.

Ändå fortsätter hon.

Hela hennes bok blir som ett försök att återuppliva eller återupprätta kontakt, men bara för att visa hur det inte går och hur det är det som är själva sorgen.

Men hon gör också något mer.

Och hennes ord gör något mer med transkriptionen.

Något som jag inte kan sätta ord på, för att det inte längre är ord.

Roland Barthes letar efter bilder på sin döda mamma.⁷⁰

Han säger sig söka fotografiets teori, men det rör sig egentligen om hans eget sorgearbete.

När Jean-Luc Godard hävdar att han inte är ute efter ”en riktig bild, bara en bild”, vänder Barthes på det, går tvärsemot sin samtid, och erkänner på sitt omskakande naiva vis att han faktiskt vill hitta en riktig bild som rätt och slätt visar hans mamma.⁷¹

En bild som faktiskt sätter honom i förbindelse med henne.

Det är det som driver honom att skriva överhuvudtaget.

⁶⁹ Anne Carson, *Nox* (New York: New Directions, 2010), 1.3. ”’Overtakelessness’ is a word told me by a philosopher once: *das Unumgängliche* - that which cannot get round. Cannot be avoided or seen to the back of. And about which one collects facts - it remains beyond them.”

⁷⁰ Roland Barthes, *Det ljusa rummet – Tankar om fotografiet*, övers. Mats Löfgren (Stockholm: Alfabeta Bokförlag, 1986)

⁷¹ Barthes, *Det ljusa rummet*, 99. Citatet kommer från *Le vent d’Est* (1970) av Jean-Luc Godard: ”*Pas une image juste, juste une image*”.

Efter mycket letande tror han sig till slut finna en sådan bild.

Han inser snabbt att den förvisso fulländar, men blott utopiskt, ”den omöjliga vetenskapen om det unika varat”⁷².

Begäret som driver honom rör den fullständiga vetenskapen om det singulära, alltså mamman.

Men hennes singularitet låter sig inte beskrivas i generella termer, då upphör hennes unicitet.

Ändå är hela hans bok ett försök att göra just det.

Han är nära att ge upp, men krisen rymmer en utväg via bildens blinda fält, som fördubblar det delvisa seendet genom att visa till det som hamnar utanför men ändå fortsätter att leva:

”[F]ör att verkligen se ett foto gäller att sluta ögonen.”⁷³

Fotografens förmåga handlar inte om att se utan om att vara där, att ta plats i rummet.⁷⁴

Karaktären i Carsons dikt åker bara därifrån.

Men samtidigt var hon ju ändå där.

Hon satte ändå i gång något.

Jag undrar vad hon längtar efter.

Att beskriva?

Sätta ord på?

Göra en bild av?

Komma i kontakt med?

Eller är det något annat hon gör?

Hon kör bilen på motorvägen.

Det fladdrar i håret.

Hon gillar känslan av arbete, av att ha arbetat.

I all sin rörande förvirring fastslår Barthes att fotografiet aldrig är en kopia av verkligheten.

Snarare har det en konstitutiv kraft.

Och den rör inte objektet, utan tiden.⁷⁵

Vad gör karaktären i Carsons dikt med sin tid?

Jag tror inte att hon egentligen längtar längre.

Jag tror att hon helst bara vill vara i det som blir.

⁷² Ibid, 102.

⁷³ Ibid, 81-83.

⁷⁴ Ibid, 73.

⁷⁵ Ibid, 128.

Bara sitta där i vassen när månljuset framkallar som det vill.

Bara sitta där bakom ratten när vinden fladdrar i håret.

Kanske handlar oundgängligheten för Carson om hur det som blir ofrånkomligen är något nytt, eller i alla fall annat än det som varit, och hur detta nya inte kan beskrivas med andra medel utan att igen bli något nytt eller annat.

Orden och bilderna pratar förbi varandra.

Vad var det som hände med dom överstrukna transkriptionerna?

Talade ord blev filmade ord som blev skrivna ord som blev bild och sedan film.

Vad tar ett medium med sig till ett annat?

Vad tillför det och vad lämnar det efter sig?

När är dessa relevanta frågor?

Det är till exempel relevant när vi tänker i termer av representation.

När någon bestäms i termer av representation.

När någon blir felaktigt representerad.

När någon som borde bli representerad inte representeras.

När någon inte längre vill bli representerad.

Vi kan inte leva med representationer.

Vi kan inte leva utan representationer.

6. ATT GÖRA OM

För mig som filmare, som filmar andra människor, är det en fråga som alltid tagit mest plats i praktiska vardagsarbetet: "Vad är det jag gör när jag gör en bild av någon?"

Jag har försökt svara att jag inte försöker göra en bild av någon utan med någon.

Och att det är så mycket mer än jag som bestämmer vad det blir för bild.

Att bilden alltid blir något annat, alltid visar något annat, än den som står framför kameran.

För att inte tala om hur den skiljer sig från den som står bakom kameran.

Bilden gör något i sig.

Det innebär inte att den som står framför eller bakom kameran inte också därmed påverkas.

Eller att frågor om ansvar, både vad gäller den bild som blir och dom som är del av den, försvinner.

Jag har sagt att min uppgift som filmare är att försöka förstå hur bildgörandet går till.

Att försöka se vilka positioner eller subjekt som härigenom blir till, eller inte blir till.

Jag har å ena sidan tänkt på Georges Didi-Hüberman, Jean-Luc Nancy och Jaques Ranciére som på olika sätt hävdar att det i vissa situationer ändå finns en etisk och politisk plikt i att faktiskt försöka representera trots alla begränsningar.⁷⁶

Och å andra sidan har jag tänkt på Rey Chow när hon visar att det finns situationer då representationer överhuvudtaget inte är önskvärda.⁷⁷

Men framför allt har jag tänkt på Judith Butler när hon med hjälp av Levinas beskriver det mänskliga varken som möjligt eller omöjligt att representera, utan som det som begränsar varje försök till representation.

Hon menar att det finns något som är omöjligt att representera som vi ändå hela tiden försöker att representera, och att det är en paradox vi måste vidmakthålla i varje representation.

⁷⁶ Georges Didi-Hüberman menar i *Images In Spite of All* (2008) att representationer tenderar att såväl överskattas som underskattas: De kan inte visa allt, men är samtidigt (i sin begränsning) ett stycke realitet vi trots allt måste förhålla oss till. I *The Ground of the Image* (2009) visar Jean-Luc Nancy i en kontrastering till bibliska bildförbud att representationer inte bara är möjliga och legitimerade, utan också tvingande nödvändigheter. Jacques Ranciére argumenterar på sitt håll i *The Future of the Image* (2007) för hur varje representationellt förbud inte är filosofiskt försvarbart: "There is no property of the event that proscribes representation (...) Nothing is unrepresentable as a property of the event. There are simply choices." (129). Detta är också något Didi-Hüberman – som med Sartre säger att varje bild är en handling och inte ett ting – konkluderar med: "It is a question of choice: in the face of the image we have to choose whether, or how, to make it participate in our knowledge and action." (*Images in Spite of All*, 180).

⁷⁷ Rey Chow, "Seeing Modern China: Toward a Theory of Ethnic Spectatorship", *The Rey Chow Reader*, ed. Paul Bowman (New York: Columbia University Press, 210), 92-123.

Att en representation för att kunna säga något om det mänskliga inte bara måste misslyckas, utan också visa hur den gör det.⁷⁸

Och då har jag kommit tillbaka till Deleuze som får mig att fråga:

Men hur skall representationen kunna visa sitt eget misslyckande?

Kan det egentligen ens handla om ett misslyckande?

Frågan om vad det är jag gör när jag gör en bild av någon rymmer flera frågor.

Vem är jag som gör?

Hur görs bilden?

Är den en bild av någon, eller är det bara en bild?

Vad är ens en bild?

Men först kommer frågan om hur jag ens kan ställa frågan om vad det är jag gör när jag gör en bild av någon.

Hur kan jag göra för att svara på det?

Hur kan jag säga något om vad jag gör?

Hur kan jag komma utanför mig själv?

Hur kan jag ha örat nära munnen?

Det är frågor jag ställer mig själv som filmare och forskare.

Dom bidrar till att driva det filmande som jag lägger fram.

Dom sätter det jag skriver just nu på spel.

Vad är det jag gör när jag filmar?

Vad är det jag gör när jag skriver?

Hur skiljer det sig?

Vad spelar det för roll?

Vad spelar jag för roll?

Vad är det som sägs och vad har jag med det att göra?

Varifrån kan jag alls säga något om det?

Varför hela tiden detta projekt som går ut på att tänka något om något?

Att skriva eller filma något om något?

⁷⁸ Judith Butler, *Precarious Life* (New York: Fordham University Press, 2004) 144-145. Butler skriver här om "det mänskliga" utifrån Levinas diskussion av ansiktet, vilken handlar om den andres alteritet som undflyende varje konkret tematisering (eller representation).

Jag skriver att jag gör en bild av eller om något.
Och även om jag säger att jag inte skall skriva *om* filmen så gör jag redan det.
Eller så skriver jag *om* något annat.
Ändå hela tiden detta görande *om* något.
Och när skall ni få slippa höra mig prata om mig?
När skall vi prata?

Att läsa filosofi kan vara att slippa sig själv.
Inte för att slippa undan, utan för att förstå att en inte är ensam.
Det är en lättnad.
Ni pratar om att slippa andas själv.⁷⁹
Och om att bli glad utan att veta varför.⁸⁰
Men jag vet att ni vet att jag vet att ni egentligen vet exakt varför.

För att komma vidare behöver jag komma utanför det vi gjort.
Genom att få vara i det i en annan form.
Det är därför jag skriver.
Jag skriver för att komma utanför oss.
Men bara för att komma tillbaka till oss.
Det är det jag längtar efter.

Därför behöver jag först komma tillbaka till Butler.
Och tillbaka till där hon börjar.
I sin avhandling skriver hon om att vara utanför sig själv, eller som hon kallar det, ekstatisk.
Det handlar om hur vi har vår grund utanför oss själva.
I något oundgängligt i Carsons mening, det vill säga både ofrånkomligt och otillgängligt.
Det är utifrån det ekstatiska som Butler trettio år senare skriver om det där ”misslyckade”
representerandet, för att visa hur hon menar att det ligger till grund för det etiska.
Jag vill förstå hur det ekstatiska leder till det etiska för henne, eftersom jag tror att det har
något med sägandet att göra, och med allt detta som hela tiden handlar *om* något (annat).

⁷⁹ *Samtal om samtal*, Avsnitt 4, 00:33:48.

⁸⁰ *Ibid*, 00:32:04.

Jag kommer inte bara att skriva om Butler utifrån att vara i en position efter filmen.
Jag befinner mig också efter ett kontinuerligt läsande av Butler, och andra, som pågått under arbetet med *Samtal om samtal*.
Det läsandet går inte att skilja från det filmiska arbetet.
Samtidigt har jag tänkt på läsandet som ett parallellt spår, som att det hänt utanför filmarbetet.
Jag har sagt till mig själv att läsandet inte behöver komma med krav på direkt översättning till eller explicit applicering på det filmiska.
För att jag har tänkt att det skulle vara hämmande.
Det skulle det säkert också kunna vara.
Men jag tror inte heller jag har klarat av att hålla detta läsande som ett helt parallellt spår.
Visst, det har kanske funnits ett slags vila i det ibland.
Att liksom bara få försvinna in i det.
Att det inte behöver leda någonvart.
Att det är som en egen värld.
Men det är ju inte det, och det leder alltid någonstans.
Det är inte mindre konkret och verkligt än filmarbetet.
Nej, jag tror att det varit en konstituerande del av filmen.
När jag läser kan jag inte låta bli att direkt relatera det till filmmandet.
Mer än att det har varit något helt annat, som hållits utanför, har det varit som något annat som varit helt i mitten, innanför.
Så frågan är snarare vad det har gjort där.

Jag har försökt relatera läsandet till filmmandet genom att filma.
Som att det kommit till uttryck i filmen.
Hur den iscensatts, filmats, klippts.
Och när jag har tänkt att jag svarat an till läsandet i och genom det filmiska har jag värjt mig från att sätta ord på hur jag gör det, dels för att det blir något annat då, dels för att det liksom dödar eller plattar ut något.
Och som att det tar bort lusten och spänningen i att bara få relatera till texterna filmiskt.
Att få vara fri i förhållandet till texterna.
Eller i alla fall att få göra något annat, eget, med dom.

Läsandet har varit som en hemlighet som driver själva filmmandet.
Jag har inte pratat med någon om det.

Förutom med er.

För det här betyder inte att vi inte pratat om Butler och andra både med och utan kamera. Att filma betyder till exempel att messa, fixa fika, skjutsa, fika, packa upp, sätta ljus, stänga av kylskåp, sätta på myggor, vänta på sobilen, äta middag, gå på krogen, åka tunnelbana.

Det är ett sätt att vara tillsammans.

Vad som händer mellan kamerans start och stopp är bara en så väldigt liten del.

I allt det som vi gör när vi filmar pratar vi utifrån det vi läser och har läst.

Det lästa bidrar till att bestämma oss och vad det blir för film.

Men att prata om vad Butler och andra säger, även om vi gör det som en del av filmandet, är inte allt vad det kan innebära att relatera filmiskt till läsandet av dessa tänkare.

Om jag under filmandet svarar an till läsandet filmiskt, är det först nu när filmen är klar som jag känner att jag kan börja svara an genom att också själv skriva.

Kanske för att nu faktiskt ändå få känna mig fri från det filmiska.

Att skriva hur jag läst Butler nu, efter filmen, drivs av ett slags lust och hemlig känsla.

Att filmen inte behöver veta.

Att skrivandet inte måste förklara filmen och än mindre hur läsandet i sig format filmen.

Så vill jag skriva ur och efter er och filmen, som en fortsättning som också är ett eget spår.

Som kan få bli något annat.

Men som kanske också, i bästa fall, kan föreslå ett annat filmande.

För skrivandet handlar ändå i grunden om att försöka förstå vad det är jag gör när jag filmar, och hur jag, och andra som filmar, skall komma vidare i det.

Det är därför jag läser Butler under filmandet.

Och det är därför jag återvänder till henne nu, när filmen är klar.

Spänningen mellan att skriva för att relatera tillbaka det filmiska arbetet som redan är gjort och att låta skrivandet utveckla sig mer framåt och på egen hand kommer präglade hur jag skriver om Butler, Deleuze och andra som följer här.

Jag kommer inte skriva på ett sätt som alltid explicit knyter deras ord till mitt filmande.

Jag vill gå nära texterna när jag skriver, på samma sätt som jag går nära bilderna och ljuden när jag filmar.

Men det som kommer att avgöra när jag ändå stoppar textens egen väg är när jag själv inte längre känner att denna väg skapar resonanser med det filmiska arbete som presenteras.

Precis som att jag tänker att filmen verkar i sin egen rätt, vill jag också låta texten göra det, i alla fall stundtals, även om den springer ur filmarbetet.

Samtidigt är poängen, och själva experimentet med att skriva, att film och text genom att läggas fram sida vid sida och utan att alltid förses med tydliga kopplingar, kan, just genom frånvaron av sådana kopplingar, göra något tillsammans som dom inte kan göra var för sig. Som början på ett tal som kommer från flera, i det här fallet från både film och text.

7. EKSTATISKHET

Butler skriver sin avhandling 1984 och tre år senare ges den ut som *Subjects of Desire*.⁸¹ Här tar hennes idé om subjektet som ekstatiskt, det vill säga som utanför sig självt, form. Det ekstatiska handlar inte om något förhöjt sinnestillstånd, utan om hur subjektet överhuvudtaget blir till och hur det är konstituerat.⁸²

Butlers argument utgår ifrån en studie av hur Hegel i *Andens fenomenologi* tänker sig att medvetandet blir medvetet om sig självt, alltså hur det blir ett självmedvetande.⁸³

Butler fastnar för hur han menar att begäret och självmedvetandet framträder samtidigt, i och med att begäret är ett begär efter allt större självkänedom.

Där tar den ekstatiska rörelsen sin början.

Som självmedvetandets princip driver nämligen begäret medvetandets reflexivitet.

Det betyder att medvetandet måste komma utanför sig självt för att veta något om sig självt, det måste bli annat än sig självt för att bli ett självmedvetande.

Butler skriver att medvetandet för Hegel inte kan känna sig självt på något omedelbart sätt. Det måste medieras, det är först då det känner sig självt.⁸⁴

Det ekstatiska formas alltså av ett begär efter självkänedom som äger rum genom någon form av mediering.

Samtidigt är subjektet även ute efter den externa världen i sin helhet.

Dess begär är dock att upptäcka denna värld av "alteritet" som en reflektion av sig själv, för att både inkorporera världen och utöka sina egna gränser.⁸⁵

Det är ett begär som skall förbli otillfredsställt, skriver Butler.

Självmedvetandet kan aldrig helt internalisera alteriteten, eftersom det, som vi snart skall se, är beroende av att alteriteten förblir just ointaglig såsom radikal annanhet.

⁸¹ Judith Butler, *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France* (New York: Columbia University Press 1999).

⁸² Jag har översatt Butlers karaktärisering av subjektet som "ecstatic" till "ekstatiskt" av två skäl. Det första är att Butler ofta skriver "ek-static" och även vid några tillfällen "*ek-stasis*", för att visa till att den etymologiska betydelsen av extas är att stå utanför sig själv. I en not nämner hon med fyra ord i en bisats att Martin Heidegger också gjort det. Eftersom hennes intresse för Heidegger tycks sluta där, går jag inte vidare med jämförelse med hans bruk av termen. Det andra skälet till att jag skriver "ekstatiskt" är för att skilja det från "extasiskt" som signalerar något slags stark hänförelse. I stället handlar det alltså här om subjektet tillblivelse.

⁸³ Butler läser främst de första två kapitlen av *Andens fenomenologi*. Jag har använt den svenska översättningen i det följande: G. W. F. Hegel, *Andens Fenomenologi*, övers. Brian Manning Delaney, Sven-Olov Wallenstein, (Stockholm: Thales, 2008).

⁸⁴ Butler, *Subjects of Desire*, 7-8.

⁸⁵ *Ibid*, xx.

Det påminner om Carsons oundgänglighet.

Vad är det som driver den?

Det verkar handla om en oåterkallelig framåtrörelse, en positivitet, ett bejakande.

Eller jag vet inte om det egentligen går framåt, men det är som att det inte finns bromsar, ingen ånger, ingen ångest.

Ingen vet vad som skulle kunna hända.

Det är som att sägandet händer utan kontroll i hennes skrivande.

Är det vad som driver filmandet också?

Eller skulle jag aldrig våga åka med?

Är filmandet bara ett desperat försök att kontrollera det okontrollerbara?

När Butler skriver om den ointaglighet som driver begäret rör det sig om en negativ kraft.

Hegels självmedvetande är för henne genomgående negativt konstituerat.

Det blir till av vad det inte är.

Subjektet är inte bara ekstatiskt såtillvida att det bara kan känna sig självt genom en medierad reflektion, utan också eftersom det blir till i förhållande till en skillnad (eller alteritet) som det förgäves försöker internalisera eller assimilera.

På det viset har subjektet sin grund utanför sig självt, vilket för Butlers Hegel innebär att det alltid kommer misslyckas i sin strävan efter själv-identitet.

Butler visar hur det ekstatiska tar form redan i Hegels sätt att skriva.

Hur det gestaltar såväl det grammatiska som det mänskliga subjektets undflyende karaktär.

När han till exempel skriver "Substansen är subjekt" skrivs "är" som ett blivande.

Det är inte rätlinjigt utan cykliskt, eller likt en spiral.

Det grammatiska subjektet är aldrig entydigt betecknande, utan snarare i ständig rörelse:

"[...] 'är' är var både 'substans' och 'subjekt' tränger in i varandra; var och en av dem *är* sig själva bara i den utsträckning som den ena *är* den andra [...]"⁸⁶

Hegels grammatiska subjekt blir utifrån detta aldrig själv-identiskt.

Det är bara "sig självt" i sin reflexiva rörelse, och då såsom aldrig fullbordat.

Butler menar att en mening som "Substansen är subjekt" för Hegel inte består av grammatiska beståndsdelar som reflekterar färdigformade korresponderande ontologiska entiteter.

⁸⁶ Ibid, 18. "[...] for the 'is' is a nodal point of the interpenetration of both 'Substance' and 'Subject'; each is itself only to the extent that it *is* the other [...]"

Hegel skriver i den meningen performativt snarare än referentiellt.⁸⁷

Hans narrativ både uppför och reflekterar den rörelse hos medvetandet som gör att detta narrativ alls kan förstås.⁸⁸

Det låter cirkulärt, men så kan det performativa göra sig hört och få gränsen mellan filosofisk form och innehåll att luckras upp.

Som ett slags rundgång.

Den övergripande strukturen i *Andens Fenomenologin* syftar enligt Butler dessutom till att förföra läsaren och exploatera hans behov av identifikation med textens subjekt.

Men att denna identifikation alltid kommer frustreras, eftersom Hegel iscensatt en "felandets komedi" där läsaren erfar samma öde som hans huvudkaraktär: "Likt Don Quixote, är Hegels subjekt en omöjlig identitet som jagar runt efter verkligheten på systematiskt felaktiga sätt".⁸⁹

Butler läser det som en saga som visar hur subjektet behöver sitt fikcionaliserande och sina lögner för att leva.

I sin retoriska läsning av Hegel menar alltså Butler att det redan i meningsbyggandet och i bokens narrativa strukturer finns en performativ potential som ständigt driver subjektet utanför sig självt och gör det ekstatiskt.

Det är också något vi känner igen.

Hur vi i filmen gör det vi säger.

Eller hur vi blir det vi säger när vi säger det.

Hur vi pratar om subjektformering och samtidigt (per)formas som subjekt när vi gör det.

Och hur vi därigenom förs utanför oss själva genom det filmiska.

För när vi tittar på filmen är det inte bara bleka kopior av oss själva vi ser.

Vi ser småsyskon och vänner.⁹⁰

Så blir vi fler.

Så vill vi ha mer.⁹¹

Så fortsätter sägandet.

⁸⁷ Detta för tankarna till hur Karen Barad skriver om hur relationer inte föregås av relata. Se Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway* (Duke University Press, 2007), 334: "[R]elata do not precede relations".

⁸⁸ Butler, *Subjects of Desire*, 19. "As sentential narratives, they are cyclical and progressive at once, reflecting and enacting the movement of consciousness by which they might be comprehended."

⁸⁹ Ibid, 23. "Like Don Quixote, Hegel's subject is an impossible identity who pursues reality in systematically mistaken ways."

⁹⁰ *Samtal om samtal*, Avsnitt 8, 00:43:42.

⁹¹ Under arbetet med *Samtal om samtal* läste vi Isabelle Stengers och Vinciane Despretts *Woman Who Make a Fuss: The Unfaithful Daughters of Virginia Woolf*, trans. April Knutson (Minneapolis: Univocal Publishing 2014). De skriver om hur Virginia Woolf menade att kvinnorna som kämpade för att komma in på universitetet drevs av en vilja att ha mer (135). För ett annat uttryck av denna vilja se *Samtal om samtal*, Avsnitt 12, 01:29:36.

Men hur blir egentligen subjektet till, om vi skall följa Butlers Hegel?

Butler är inte helt tydlig med var eller när subjektbildandet egentligen börjar.

Det vore också missvisande att efterlysa en sådan startpunkt.

Men jag tror ändå hon tänker att det är först som självmedvetande vi kan börja tala om det.

Subjektet tar form i erfarenheten av ett medvetande såsom skiljt från den sinnliga världen.

För medvetandet framstår den världen som självgenererande och absolut extern.

Som att den inte har något behov av medvetandet.

Men så snart medvetandet förklarar något som negativt och skiljt från det föds något positivt.

Detta slags negativa produktivitet blir central för Butler.

I medvetandets negativa förklaring uppstår en paradox för medvetandet eftersom det upplever att världen ändå i någon mening skildras för det.

Det antyder för medvetandet att det ändå faktiskt verkar delta i något slags bestämmande av världen.

Medvetandet blir här medvetet om sig självt som reflekterande.

Och då blir det också annat än sig självt.

Så sker övergången från medvetande till självmedvetande.

När medvetandet förklarar sig självt som reflekterande kan det samtidigt uppleva detta reflekterande som något konstituerande.

I medvetandets förklaring av sin skillnad från världens objekt upphävs enligt Butler på samma gång denna skillnad genom sättet på vilket denna förklaring framförs, alltså i och genom förklaringens retoriska kraft.

Förklaringen av världen framstår på det sättet inte som återskapande utan som skapande.

Sägandet blir ett kreativt görande.

Men det betyder också att när förklaringen väl är framförd är inte medvetandet längre detsamma: "Förklaringen är inte längre ett verktyg i det intakta medvetandets händer, utan har nu blivit en märkvärdig agent som slår tillbaka på sin användare och skakar hans identitet".⁹²

Om självmedvetandet karaktäriseras av reflexivitet, förmågan att relatera till sig självt, är det alltså tack vare denna artikulations skapande kraft.

Självmedvetandet kommer till uttryck genom artikulationen.

⁹² Butler, *Subjects of Desire*, 29. "No longer a tool in the hands of a consciousness intact, explanation becomes a curious kind of agent that turns on its user and shakes his identity."

Men det ger också upphov till en ekstatisk rörelse, en distansering som för subjektet utanför sig självt.

Det är som att höra sig själv utifrån när en pratar om sig själv.

Eller se sig själv i en spegel.

När vi filmar och sedan ser det vi filmat förstärks ibland den här rörelsen.

Det kan leda till erfarenheter som både formar och förändrar.

Hegels subjekt utvecklas för Butler också genom att läsa sig självt retoriskt.

Dels förs subjektet genom artikulationen utanför sig självt och ser sig som en del av världen, dels kan det genom att retoriskt läsa detta artikulerande av världen som skillnad se att det också rymmer denna skillnad i sig självt och att det till och med konstitueras av den.

Subjektet struktureras ekstatiskt på dubbelt vis, såsom medierat och konstituerat av skillnad.

Butler läser det som att subjektet i sitt artikulerande alltid säger mer än det tror att det gör, eller i alla fall mer än det avser.

Det har aldrig riktig koll på vad som kommer ut.

Men det har ändå en förmåga att retoriskt läsa det som kommer ut som något som det sedan också kan ta in som en del av sig själv.

Subjektet förs utanför sig själv genom vad det själv inte riktigt fattar att det säger, eftersom det ändå lyckas göra till en del av sin identitet.

Som en ständig internalisering av en ständig oavsiktlig externalisering.⁹³

Det är något vi pratat om många gånger.

Att vi råkar säga saker när vi filmar, saker slinker ju bara ut ibland.

Och sedan blir dom plötsliga skrangliga orden något som är bidrar till att bestämma oss, eftersom det filmas och vi, och kanske andra, ser det sen.

Så är det alltså kanske alltid, men det är som att det blir extra tydligt när vi filmar.

Det stannar liksom kvar på ett så påtagligt sätt när det artikuleras filmiskt.

Redan i stunden vi filmar gör kamerans blotta närvaro att vi ser och hör oss själva utifrån, och det gör att vi pratar på sätt vi inte skulle ha gjort annars.

När det filmade sedan klipps sägs det vi sagt i sin tur på ett ytterligare annat sätt.

⁹³ Ibid, 31. "As a rhetorical agency, the Hegelian subject always knows more than it thinks it knows, and by reading itself rhetorically, i.e., reading the meanings it unwittingly *enacts* against those it explicitly *intends*, it recovers ever greater dimensions of its own identity. Rhetoric is thus the condition of deception and of illumination, the way in which the subject is always beyond itself, meaning what it does not necessarily intend but nevertheless externalizes, then reads, and finally recovers for itself."

När vi sedan tittar på det för att så prata och filma vidare är det som att dessa filmiskt retoriska mekanismer fortsätter röra oss bortom oss själva och få oss att säga saker som inte skulle blivit sagda annars.

Genom det filmiska externaliseras och materialiseras dom där sakerna vi säger då.

Dom blir till i världen och stannar kvar där.

Vi ser dom igen och tar in dom som en del av oss själva.

För Hegel har medvetandets utveckling till självmedvetande ännu inte kommit riktigt så långt. Självmedvetandet har i Butlers läsning av Hegel hittills endast uppnått en abstrakt erfarenhet av världens objekt.

Självmedvetandets retoriska läsning av medvetandets artikulering stannar på en teoretisk nivå.

Det saknar en sinnlig erfarenhet av världen och dess objekt.

Det har inte riktigt kommit ur sitt eget huvud än.

Men Butlers Hegel visar att självmedvetandets skapande artikulering inte bara är teoretisk eller abstrakt, utan faktiskt också konkret och sinnlig.

Och att denna sinnliga artikulering också *är* själva begäret.

Det är nämligen så begäret och självmedvetandet framträder samtidigt.

Hur då?

Som begär är självmedvetandet det sinnliga uttrycket för den enhet med världen som medvetandet bara kunde åtrå teoretiskt.

Medvetandets begär liknar nämligen först ett djuriskt begär, såsom hunger kan förstås som en direkt sinnlig artikulation.

Men för Butlers Hegel skiljer sig det mänskliga begäret från det djuriska i att det är reflexivt.

Det leder till en paradox: begäret framstår som både en sinnlig artikulering efter ett sinnligt objekt och som självmedvetandets reflexiva rörelse.

Det rör sig både om ett omedelbart begär efter något annat och ett mer reflekterat begär efter ett omfattande subjekt.

Begäret verkar därmed ha två ömsesidigt uteslutande riktningar: “[I] det att vi begär något annat, förlorar vi oss själva, och i det att vi begär oss själva, förlorar vi världen.”⁹⁴

Antingen sugs vi upp av världen eller så förlorar vi världen inneslutna i vår narcissism.

⁹⁴ Ibid, 34. “[I]n desiring something else, we lose ourselves, and in desiring ourselves, we lose the world.”

Butler löser dilemmat genom att tillskriva det blivande subjektets svåra lidande en stark kraft. Hon beskriver självmedvetandets första steg: "Självmedvetandet framträder som ett slags vetande som på samma gång är en form av blivande; det har lidit, dramatiserats, uppförts."⁹⁵

Lidandet kommer sig av att världen ter sig ointaglig.

Det är därför alteriteten driver fram självmedvetandet, och dess artikulering som begär.

Begäret försöker hela tiden överkomma skillnaden mellan medvetandet och dess värld.

Skillnaden ter sig till en början oöverstiglig, men när väl begäret får verka tas den in som en del av identiteten.

Det leder till en insikt om att skillnaden måste tänkas om.

För den negativa relationen mellan det blivande subjektet och dess värld skiljer inte bara åt, utan binder också samman.

Enligt Butler konstituerar den här negativiteten begäret självt.

För om vi fortsätter följa Butlers sagolikhande läsning av Hegels subjekt ser vi hur det först kämpar med den separation det känner i förhållande till sin omvärld.

Subjektet begär i grunden att få leva bland allt det som lever och uttrycker sig på egen hand, men kan bara betrakta det på avstånd, och erfar på så vis ett slags död i livet.

I sin desperation ser det som sin enda räddning att konsumera, i bemärkelsen destruera, världens alla levande objekt: "I stället för ett dött vara, blir det dödens agent".⁹⁶

För att känna att det lever, att det är verkligt och har agens, börjar subjektet röva och förstöra.

Subjektet inser dock snabbt att det liv som det egentligen söker inte kan uppnås på det sättet.

Dels finner det sig beroende av objekten, om så bara för att förgöra dom, dels ser det att eftersom dom är oändligt många kommer dom aldrig kunna konsumeras i sin helhet.

Det låter som ett slags skräckversion av den våldsamma appropriering varje representationell verksamhet kan riskera att hamna i.

Det är dramatiskt framställt, men visar ändå till mekanismer och krafter som en kan behöva vara på sin vakt på när en tittar i sökaren och trycker på REC.

Butler visar emellertid att det hegelianska subjektet samtidigt åter blir varse sitt eget begär, som ett slags negerande negativitet.

⁹⁵ Ibid, 28. "Self-consciousness thus emerges as a kind of knowing that is at once a mode of becoming; it is suffered, dramatized, enacted."

⁹⁶ Ibid, 37. "Instead of a dead being, it becomes an agency of death."

Det innebär i sin tur att självmedvetandet också kan erfaras på en ny nivå av reflexivitet, i dramatiseringen av sig själv som förgörare.

Och inte minst i ett erkännande av alteriteten som oundgänglig.

Självmedvetandet inser sig fortfarande vara konstitutivt beroende av vad som är annat än det, liksom begäret fortsätter att vara ett begär efter något annat än självmedvetandet.⁹⁷

Självmedvetandet måste ge upp inför, och förbli i, detta utanförskap.

Det är rent av detta som gör självmedvetandet möjligt.

Begäret behöver alteriteten för att fortleva, blir det tillfredsställt så dör det.

Det själv-identiska är lika med döden själv.

Därför fortsätter negativiteten att fungera som den enda källan till någon form av liv.

Men eftersom självmedvetandet är ekstatiskt, med ett begär som lever på annanhet, kan det aldrig fullt ut tematisera sig självt då det också konstitueras av just denna annanhet.

Är det då möjligt för Hegels subjekt att ta sig vidare i sin resa mot större självkänedom?

Ja, det är som tur var inte ensamt.

Efter att ha insett att det inte kan tillfredsställas av att konsumera och förstöra världens objekt, utan snarare måste erkänna sig beroende av dessa, söker det nu andra sätt att stilla begäret.

Det letar efter något som kan bekräfta det som autonomt i sitt negerande, som kan spegla dess egen reflexiva struktur, det vill säga något som å sin sida kan negera det.

Det enda som kan göra det är enligt Butlers Hegel något som liknar självmedvetandet självt, något som självt har kraften att negera, nämligen ett annat självmedvetande.⁹⁸

Problemet är dock att Hegels subjekt känner sig ständigt hotat att tillintetgöras om det inte lyckas internalisera alteritetens skillnad som en del av sig självt.

Samma mönster upprepar sig när självmedvetandet så möter ett annat självmedvetande.

Liksom i den första fasen från medvetande till självmedvetande, har självmedvetandet än så länge bara kommit fram till en teoretisk nödvändighet av det andra självmedvetandet.

Den andre förstås som någon som kan reflektera självmedvetandet som självnegerande och självbestämmande, och som därmed kan tillfredsställa dess begär efter större självkänedom, vilket i sin tur kan låta det expandera än mer.

Men dramats nästa vändning är att självmedvetandet inte bara finner sig reflekterat utan också fullkomligt absorberat av det andra självmedvetandet.

Det nyss härjande självmedvetandet har nu självt blivit konsumerat.

⁹⁷ Ibid, 39.

⁹⁸ Ibid, 41.

Det gick in i mötet med det andra självmedvetandet med råg i ryggen.

Kände sig oberoende, suveränt och autonomt.

Men så drog någon undan mattan.

Självmedvetandet trodde att det kunde negera det andra självmedvetandet precis som det tidigare negerat världens objekt, med den enda skillnaden att det andra självmedvetandet passivt skulle reflektera det tillbaka.

Men det första självmedvetandet har inte riktigt greppat konsekvensen av att det andra självmedvetandet faktiskt delar samma krafter av aktiv negation.

Belägrat av den andre är Hegels subjekt enligt Butler nära att förlora sig självt fullständigt.

Men det hinner ändå göra sig något slags erfarenhet som det kan hänga sig fast i.

Nämligen av att vara just belägrat.

Och om subjektet erfar att det absorberats, kan det väl inte ha blivit fullständigt absorberat?

Belägringen för härigenom med sig en annan upplevelse av det ekstatiska.

Subjektet har visserligen återigen hamnat utanför sig självt, blivit ekstatiskt, men det finner sig åtminstone vara just det.

Därmed upptäcker det också sig självt som något som faktiskt kan bli annat än sig självt.

Samtidigt som självmedvetandet ser sig approprierat finns här för Butler ett mått av givande.

Eller åtminstone ett uppgivande.

Självmedvetandet inser att det måste ge upp sig självt inför den andre, att det är beroende av den andres erkännande, om än som ett negerande.

Det begärande subjektet behöver alltså fortfarande alteritet för att överleva, samtidigt som det fortsätter sträva efter identitet, vilket gör denna kamp motsägelsefull, eftersom subjektet ställs inför en konflikt mellan att vara antingen ekstatiskt beroende eller självbestämmande.

Även om dess projekt är att etablera ett alltmer inkluderande själv, rör begäret självet ständigt utanför sig självt, då det i sitt sökande efter erkännande finner sin grund utanför sig själv.

Det betyder att den externalitet självmedvetandet söker övervinna inte bara är den andre, utan också självmedvetandets egen annanhet.⁹⁹

Självmedvetandet blir därför alienerat i sig själv, i och med sitt uppgivande inför den andra.

Det enda sättet att hantera det, är att förlika sig med det andra självmedvetandets externalitet.

⁹⁹ Ibid, 50.

Då det destruerande konsumerandet inte visat sig hållbart ser subjektet till sist att erkännandet som den enda möjliga vägen vidare.

Lösningen för Hegels subjekt blir för Butler att erkänna att det andra självmedvetandet delar samma konflikt, alltså att försöka återta sitt förlorade själv från sitt förfrämligande i begäret.

Det innebär ett erkännande av självmedvetandet som tvetydigt, i det att det både är ekstatiskt och självbestämmande, vilket också gäller för det andra självmedvetandet.

Därigenom upphävs, bevaras och överskrids konflikten på samma gång.

Och med möjligheten av det ömsesidiga erkännandet tycker sig Butler till sist ana konturerna av en mer kollektivt konstituerad identitet: "I sin strävan efter att reflektera sig själv genom erkännandet av och från den andre, upptäcker subjektet sitt beroende inte bara som ett av dessa många attribut, utan som sitt själva väsen".¹⁰⁰

Det är utifrån ett sådant ekstatiskt subjekt, såsom fundamentalt beroende och ofrånkomligt relationellt, som hon senare formulerar sitt mer explicita politiska och etiska arbete.

Låt mig summera hur det ekstatiska subjektet tar form i *Subjects of Desire*.

I sitt begär efter större självkänedom blir subjektet ekstatiskt på flera sätt.

För det första måste det för att säga något om sig självt komma utanför sig självt och bli något annat än sig självt, i ett slags reflekterande utanförskap, vilket endast är möjligt genom någon form av mediering eller artikulation.

På det viset har det aldrig någon omedelbar tillgång till sig självt.

För det andra är medieringen skapande snarare än återskapande.

Den har retoriskt performativa kvaliteter då den i sitt artikulerande inte bara säger, utan också gör det den säger, det vill säga att den skapar subjektet såsom den också artikulerar det.

För det tredje kommer denna artikulation, hur kreativ den än må vara, alltid att komma till korta i förhållande till hur mycket den kan uttrycka.

Den alteritet som är världen, men också andra subjekt, kommer aldrig fullt ut att kunna tematiseras och inlemmas i subjektets själv-identitet.

Så mycket förstår dock subjektet att det inte klarar sig utan denna annanhet eller skillnad.

Detta innebär, för det fjärde, att subjektet till sist inser sitt fundamentala beroende.

Det kan inte artikulera sig självt till själv-identitet, utan är avhängigt erkännande från andra subjekt, vilka också delar samma ofullkomlighet och frustrerade begär efter identitet.

¹⁰⁰ Ibid. "In the effort to gain reflection of itself through the recognition of and by the Other, this subject discovers its dependency not only as one of many attributes, but as its very self"

Innan jag fortsätter vill jag också upprepa hur jag skriver om Butler med en dubbel riktning. Å ena sidan vill jag skriva om Butler efter filmen på ett sätt som jag inte kände att jag kunde göra under arbetet med filmen.

Skrivandet kommer visserligen ur det filmiska arbetet men jag vill också det skall få röra sig vidare som ett eget (om än djupt relaterat) spår.

Å andra sidan vill jag redogöra för varför jag fastnar vid Butler och varför jag tror hennes filosofiska arbete har något att säga den filmiska praktik och forskning jag är en del av.

Den osäkerhet jag direkt känner inför hur mycket jag då egentligen skall kunna komma åt – hur mycket som har att göra med det som faktiskt hänt när vi filmat och hur mycket som kommer ur det jag skriver nu – visar på just det som Butlers ekstatiska figuration adresserar. Kanske är det också därför den blir så viktig för mig.

Upptagenheten av det ekstatiska handlar om att förstå mer av vad det är att i efterhand redogöra för vad som hänt och vad som blivit.

Men det handlar också om hur det är att vara i själva filmandet.

När jag läser om hur hon beskriver det begär och det artikulerande som ställer subjektet utanför sig självt är det som att hon pratar direkt till både där jag var när vi filmade och där jag är nu när jag skriver till er.

Vad som stannar hos mig är hur hon beskriver att subjektet hela tiden förs utanför sig själv, i kraft av sitt själv-berättande men också eftersom det är så fundamentalt beroende av och konstituerat av andra och annat utanför sig självt.

Det ekstatiska ter sig dock annorlunda för mig efter filmens färdigställande än under arbetet med den.

Under filmandet hade det ekstatiska att göra med min position som filmare.

Och med era positioner framför kameran.

Vilka vi blev och hur vi blev det.

Hur vi såg på det vi filmat, om och om igen, och hur vi förändrades av det.

Hur kamera, klipp, och visning förde oss utanför oss själva, förde oss isär och ihop igen.

Kort sagt hur den filmiska praktiken satte oss i ekstatisk rörelse.

Men också hur den visade att vi alltid redan varit utanför oss själva.

Det var också något ni pratade om från första början.

Hur vi blir till genom det vi säger.

Genom hur vi säger det vi säger.

Och hur vi säger det vi säger, alltså själva sägandet, aldrig kommer bara från oss.

Men nu efteråt, när jag nu skriver det här, och skriver att jag befinner mig efter filmen, känner jag mig också utanför filmen, och därmed utanför det vi gjort.

Hur då utanför?

Som att det inte finns någon kontakt längre.

Som att något dött.

Och då är det som att jag hela tiden vill tillbaka, tillbaka till er och tillbaka till filmen.

Även om jag skriver att jag inte vill förklara återvänder jag ändå.

Försöker redogöra för något.

Försöker förstå.

Skriver om filmen.

Vill säga om det som sagts.

För att jag vill göra bättre.

Säga förlåt.

För det finns ett nej.

Jag får ibland höra att jag måste sluta känna skuld.

Men jag känner alltid skuld som filmare.

Jag är skyldig er allt.

Jag är inget utan er.

Det här är inget utan er.

Det är också därför jag nu fortsätter genom att skriva.

8. VIDKÄNNANDE

Tre decennier efter *Subjects of Desire* frågar sig Butler i *Giving an Account of Oneself* vad det är att redogöra för sig själv.¹⁰¹

Hon närmar sig frågan utifrån Friedrich Nietzsches idé om att vi blir medvetna om oss själva, att vi blir reflexiva, först när vi ställs till svars, när någon form av skada uppkommit.¹⁰²

Det är som anklagad för en oförrätt och av rädsla för åtföljande straff som jag börjar min redogörelse för mig själv i syfte att rentvå mig själv.

Jagets reflexivitet formeras för Nietzsche när en fördömande aggression internaliseras och leder till dåligt samvete.

Men, frågar sig Butler, finns det inte också andra skäl än aggression och rädsla till att vi adresseras, och söker göra reda för oss själva?

Och om redogörandet handlar om att rättfärdiga mina handlingar, förutsätts inte då också någon form av instans eller kapacitet som både möjliggör och auktoriserar detta redogörande?

Butler anser inte att Nietzsche tänkt tillräckligt och vänder sig till Michel Foucault.

Hon menar att reflexiviteten för Foucault alltid framträder i förhållande till moraliska normer, men inte nödvändigtvis som bestraffning eller internalisering.

Snarare handlar det om ett slags själv-görande som inte primärt har med ett inre psykiskt liv att göra, utan som i stället pekar mot vad kritik kan vara.

Butler följer Foucault när han utvecklar sin idé om subjektet som ren effekt av diskurser till att handla om hur vissa historiskt etablerade normer leder till vissa typer av subjektformering.

För henne rör det sig om normer som begränsar vad som överhuvudtaget kan utgöra en tänkbar subjektformation i en given historisk kontext och gemenskap.

Att redogöra för sig själv rör sig inte om en själv-reflektion som försöker att försvara sig, utan om hur självet alls kan börja fundera, alltså hur det ens blir till.

Kritik som själv-görande har en riktning utåt och framåt, med möjlighet till motstånd.

Dragningen till denna självets estetik tycks springa ur det retoriska och performativa intresse vi såg i Butlers läsning av Hegel, i det att hon här ser en potential för subversion hos ett

¹⁰¹ Judith Butler, *Giving an Account of Oneself* (New York: Fordham University Press, 2005).

¹⁰² Butler, *Giving an Account of Oneself*, 10.

subjekt som förvisso är fundamentalt beroende av rådande normsystem för sin tillblivelse, men som samtidigt är varken slutgiltigt predestinerat eller radikalt fritt.¹⁰³

Redogörandet för en själv som ett slags självets estetik hänger också ihop med Butlers betoning av det narrativa som en förutsättning för detta redogörande.¹⁰⁴

Precis som hon läser Hegels saga som en berättelse om det själv-dramatiserande subjektets skakiga resa mot större självkänedom står även här själv-framställningen i centrum. Och även här skriver hon fram subjektets ekstatiska aspekter, men fördjupar dom.

Butler upprepar hur den andre hos Hegel initialt framstår som en onåbar utsida för att senare visa sig konstituera subjektet.

Men här vill hon visa att det inte måste förstås i termer av våldsam appropriering.

Snarare handlar det ekstatiska om att alltid redan befinna sig utanför sig själv: "Jag är alltid annan inför mig själv, och det finns inget slutligt tillfälle där jag återvänder till mig själv".¹⁰⁵

Återvändandet omöjliggörs eftersom subjektet förändras varje gång det artikulerar ett erkännande av den andre, vilket för Butler innebär ett slags uppbygglig förlust.

Till detta som vi också känner igen från hennes Hegel-läsning lägger hon nu en social kritik. Subjektet finner sig i och med erkännandet av den andre förflyttat utanför sig självt också för att det bara kan erkänna och erkännas genom normer som det inte själv skapat.

Om vi tidigare kunde läsa om hur Hegels subjekt såsom ekstastiskt leder till ett begär efter erkännande, visar Butler nu hur också villkoren för detta erkännande föregår subjektet.¹⁰⁶

Såväl subjektet som den andre – och varje relation dem emellan – föregås av en social normativitet.

Butler håller med Foucault om att subjektet inte är fullständigt determinerat av normer, att det finns en möjlighet att genom själv-görandet förhålla sig kritiskt till dem.

Men hon menar att han missar att ett sådan kritik också kan motiveras av ett begär att erkänna den andre i sin alteritet, och att själv bli erkänt i sin egen alteritet.

Hon kommer till detta genom att ifrågasätta sin tidigare läsning av Hegels förståelse av erkännandet såsom strukturellt ömsesidigt.

¹⁰³ Ibid, 19. "This ethical agency is neither fully determined nor radically free."

¹⁰⁴ Ibid, 12.

¹⁰⁵ Ibid, 27. "I am, as it were, always other to myself, and there is no final moment in which my return to myself takes place."

¹⁰⁶ Ibid, 24. "The norms by which I recognize another or, indeed, myself are not mine alone."

I stället vill hon tänka sig ett möte med en alteritet som inte går att känna igen.¹⁰⁷

Härigenom närmar sig hon sig en mer radikalt relationell förståelse av subjektet.

Det ekstatiska innebär något mer än att subjektet relaterar till en alteritet.

Det handlar snarare om att subjektet ”är” denna relation till alteritet.¹⁰⁸

Det gör det än svårare att känna igen alteriteten och inlemma den i något slags identitet, också när det kommer till subjektets utsikter att redogöra för sig självt: “Det finns något i mig och av mig som jag inte kan redogöra för”.¹⁰⁹

För att förstå vad det här betyder skall jag titta närmare på hur det ekstatiska subjektet och dess (själv)redogörande inte går att separera, då subjektet delvis blir till genom detta redogörande.

För Butler sker redogörandet för en själv som en adressering till andra.

Precis som jag här riktar mig till er.

På samma sätt som det finns normer för erkännandet mellan subjektet och den andre, utspelar sig detta adresserande på en scen som riggats på sätt som förblir oåtkomliga för dess aktörer.

Jag skriver med ord som aldrig bara är mina.

Jag filmar med teknik och utifrån en tradition som aldrig bara är min.

Jag tänker med er på sätt som aldrig bara är våra.

Även om detta öppnar för en social teori bortom det individuella mötet med en annan, skriver Butler att det är just i nära och levande en-till-en-relationer som vi kommer i kontakt med dessa normer, till exempel när vi adresseras av någon och avkrävs våra redogörelser.¹¹⁰

Därför menar hon att det är relevant att också fråga hur denna adressering mellan ett ”jag” och ett ”du” går till.

Butler intresserar sig i samband med detta för hur Adriana Cavarero framhåller att subjektet inte kan existera utan att adressera den andre, men heller inte utan att självt bli adresserat.¹¹¹

¹⁰⁷ Ibid, 27. “Does recognition, as Hegel argues, consist in a reciprocal act whereby I recognize that the other is structured in the same way I am? And do I recognize that the other also makes, or can make, this recognition of sameness? Or is there perhaps another encounter with alterity here that is irreducible to sameness?”

¹⁰⁸ Butler är kortfattad kring denna avgörande punkt i *Giving an Account of Oneself*. Jag läser henne mellan raderna och sneglar på hur hon formulerar det i *Undoing Gender*: “In Hegel, it would only be partially true to say that the self comes to ‘include’ the Other. [...] For the self is always other to itself, and so not a ‘container’ or unity that might ‘include’ Others within its scope. On the contrary, the self is always finding itself as the Other, becoming Other to itself [...] It does not take the Other in; it finds itself transported outside of itself in an irreversible relation of alterity. In a sense, the self ‘is’ this relation to alterity.” (Judith Butler, *Undoing Gender* (New York: Routledge, 2004), 149-150).

¹⁰⁹ Butler, *Giving an Account of Oneself*, 27. “There is that in me and of me for which I can give no account.”.

¹¹⁰ Ibid, 30.

¹¹¹ Ibid, 31. Butler refererar här till Adriana Cavarero, *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*, trans. Paul A. Kottman (London: Routledge, 2000).

Hegels frågeställning är primärt själv-reflexiv: “Vad kan jag bli?”.

Cavareros fråga är i första rummet adresserad till en annan: “Vem är du?”.

Butler menar att Cavarero radikaliserar det ekstatiske eftersom hon insisterar på att subjektet endast existerar som relation till ett “du”, men framför allt för att detta “du” som en utsida är något radikalt unikt och ofattbart annat.

Enligt Butler visar Cavarero också hur subjektet, som nödvändigt och ofrivilligt adresserande, är exponerat för den andres singularitet och sårbarhet, och hur denna exponering lika mycket konstituerar subjektets egen singularitet och sårbarhet.

Den andres unicitet exponeras för mig, men min egen unicitet exponeras också för den andre. Vad som knyter oss samman är inte det som gör oss lika, utan det som skiljer oss åt, nämligen vår singularitet.

I denna exponering antyder Butler kort betydelsen av det kroppsliga.

Exponeringen är inte något jag kan välja bort, eftersom det är en del av min kroppslighet.

För att vara Butler står det försvinnande lite om kroppslighet och sårbarhet i *Giving an Account of Oneself*, men det vittnar i sig om hur idén om det ekstatiske subjektet opererar.

Exponeringen av den andres onåbara sårbarhet och singularitet, och därmed även den eignas dito, förutsätter för Butler en kroppslig referent, som emellertid inte kan narrativiseras.

Tanken om en referent som undandrar sig varje redogörande och därigenom blir en del av det ekstatiske återkommer när den, tillsammans med idén om det singulära, bildar en grund för hennes etiska resonemang.

Vi skall komma till det längre fram.

Den här typen av undandragande är också centralt i Butlers psykoanalytiska teoretiserande, särskilt i förhållande till hur hon tänker sig att primära relationer formar oss.

Det knyter även an till adresseringens fundamentala betydelse för subjektets tillblivelse.

För om jaget skall kunna adressera ett du måste det, menar Butler, först ha blivit adresserat.

Butler tar upp hur Jean Laplanche menar att jaget konstitueras av den andres adressering i form av ett för jaget övermäktigt krav.

Som psykoanalytiker utgår han från hur jaget inte kan hantera adresseringens överflöd.¹¹²

Jaget kan för honom bara framträda som separat genom att tränga bort denna excess.

Så formas det omedvetna.

¹¹² Ibid, 54.

Vidare undandrar sig det omedvetna varje narration, varför jaget förblir opakt för sig självt, utanför sig självt, ekstatiskt, i det att det blir till på sätt som det inte kan redogöra för.¹¹³

Ändå fortsätter jaget att försöka redogöra för sig självt.

Butler betonar att vi inte klarar oss utan det narrativa.¹¹⁴

Samtidigt låter sig inte allt psykiskt liv narrativiseras.

Försöken fördunklas inte bara av att förutsätta språk och sociala normer som föregår oss.

Varje redogörande har därtill en performativ aspekt, i det att varje sägande är ett görande:

”Jag uppför också det jag som jag försöker beskriva; det narrativa ’jaget’ rekonstitueras varje gång det åberopas i det narrativa som sådant.”¹¹⁵

Igen dras vi in i performativitetens spiraler.

Det blir lurigt att säga något om hur en blir till om detta sägande i sig är ett sätt att bli till på, om det att redogöra för sig själv blir en del av det en försöker göra reda för.

Något av detta (redo)görande förblir alltid undflyende, kommer alltid för sent.

Det går inte att återvända till en själv innan detta sägande.

Något är för Butler alltid förlorat, eftersom sägandet redan konstituerat subjektet vidare.

I polemik mot ett enligt Butler konventionellt psykoanalytiskt projekt att hjälpa analysanden att få ihop en koherent historia om sig själv, hävdar hon att varje sådant projekt är dömt att misslyckas, men att detta misslyckande i sig uttrycker jagets tillblivelse.¹¹⁶

Ett sådant konstitutivt misslyckande subjekt känner vi igen från hennes läsning av Hegel.

Likaså hur subjektet förs utanför sig själv i och med det performativa.

Men det fördjupas här det genom den psykoanalytiska erfarenheten.

Och utöver dom redan nämnda normerna för adresseringens scen, visar sig även adresseringen som sådan vara decentraliserande i och med Cavareros betoning av både den andres fundamentala betydelse och hens radikala alteritet.

¹¹³ Ibid, 55. Butler ser emellertid här en möjlighet för överföring (*transference*), i det att en analysituation kan iscensätta vad som inte kan redogöras för (genom att till exempel analytikern får stå som objekt för analysandens bortträngningar, men där också analytikern måste våga sig ut på okända marker av motöverföring). Tack vare detta finns det enligt Butler möjligheter för en annan kommunikativ form, som är mer retorisk än narrativ, där villkoren för adresseringens scen i någon mån kan ändras.

¹¹⁴ Ibid, 59. “No one can live in a radically non-narratable world or survive a radically non-narratable life”.

¹¹⁵ Ibid, 66. “I also enact the self I am trying to describe; the narrative ’I’ is reconstituted at every moment it is invoked in the narrative itself”.

¹¹⁶ Ibid, 79. “The ’I’ is the moment of failure in every narrative effort to give an account of oneself”.

Det ekstatiske fördjupas ytterligare i och med Butlers läsning av Laplanches tanke om att drifterna inte är primära utan kommer ur en repression av begär som är externa i förhållande till subjektet från början.¹¹⁷

För Butler är denna repression en första handling, men en handling som föregår varje agent.¹¹⁸ Då dessa repressioner kommer att styra och ställa utan att någonsin kunna tematiseras av subjektet själv ter det sig som än mer ekstastiskt konstituerat.

Detta är något annat än vad Butler finner hos Hegel eftersom jaget för Laplanche startar i en fullständig belägring av den andre och i en överbelamring av annanhet, snarare än att leka rövare och appropriera sin omvärld.

När hon citerar Laplanches fras "människan är inte hemma hos sig själv i sig själv" framstår subjektet som ekstastiskt till den grad att det finns en oskiljbarhet mellan den andre och mig själv i själva "hjärtat av vem jag är".¹¹⁹

I linje med hur vi sett Butler närma sig en förståelse av det ekstatiske som något bortom det relationella, är beroendet av den andre här bortom beroende: "[...] inte ens ordet beroende kan göra jobbet här."¹²⁰

Hur leder då den här idén om det ekstatiske subjektet till ett etisk tänkande kring ansvar? För om subjektet är ekstastiskt, om det inte har sin grund i sig självt utan utanför sig självt, kan det då alls avkrävas något ansvar?

Ja det kan det, säger Butler.

Eller snarare, ansvaret finns alltid redan där.

Ansvar kan inte undslippas eftersom det inte går att välja att inte svara an.

Butler går tillbaka till hur Levinas skiljer ansvar från agens, precis till där vi började.

Det var därför jag sedan kom till Butler.

Det är därför jag dröjer vid henne så länge nu.

¹¹⁷ Ibid, 79. "Desire emerges first from the outside and in overwhelming form, and it retains this exterior and foreign quality once it becomes the subject's own desire".

¹¹⁸ Ibid, 73. "[...] a deed that precedes any doer [...]". Butler uppger inte sin källa, men troligen är det Nietzsche hon parafaserar: "[T]here is no 'being' behind doing, effecting, becoming; 'the doer' is merely a fiction added to the deed – the deed is everything." (Nietzsche 1989, 45). En relativt radikal förståelse av performativitet med andra ord.

¹¹⁹ Ibid, 75. Butler citerar (och översätter) Laplanche "man is not at home with himself in himself" ur Jean Laplanche, "Responsabilité réponse", *Entre's education et inspiration: L'Homme* (Paris: Presses Universitaires de France, 1999), 156. Det andra citatet är Butlers egna ord "This decentering follows from the way in which others, from the outset, transmit certain messages to us, instilling their thoughts in our own, producing an indistinguishability between the other and myself at the heart of who I am."

¹²⁰ Ibid, 82. "I am mired, given over, and even the word dependency cannot do the job here."

Ansvar är inte heller för Butler något en väljer eller ”kan ta”.

Det är snarare en konsekvens av att bli ofrivilligt adresserad av den andre.¹²¹

Enligt Butler lyfter Levinas, liksom Laplanche, fram denna primära och konstitutiva adressering som kommer från den andre.

Men medan Laplanches subjekt ändå har någon sorts agens eller åtminstone affektiv respons, talar Butlers Levinas om en traumatiserande anklagelse eller förföljelse som föregår varje subjektformering, och därmed varje agens.

Han hävdar till och med att detta äger rum bortom varat, på en för-ontologisk nivå.

Det rör sig om en passivitet som inte är motsatsen till aktivitet, utan som föregår själva distinktionen mellan passivitet och aktivitet.

Butler vill med detta komma till en radikal mottaglighet som grundar sig i ett ansvar som inte har att göra med frihet.

Det är inte något en väljer i den meningen att en till exempel skulle kunna förväntas välja ett etiskt förhållningssätt eller en etisk respons.

Men hur kan det röra sig om ansvar och inte bara om en ofrivillig motståndslös utsatthet? Handlar det inte på sin höjd om ett fundamentalt beroende?

Butlers svar vittnar om hur hon också läser Levinas subjekt som radikalt ekstatiskt.

Subjektet är från första början ofrånkomligen besuttet av den andre och dess alteritet.

Det påminner initialt om Hegels historia där det första självmedvetandet först finner sig absorberat och belägrat av det andra självmedvetandet.

Men i läsningen av Levinas finns inte subjektet alls innan denna belägring, och dess tillblivelse kan inte heller på samma sätt tänkas i kausala eller linjära termer.¹²²

För Butler handlar det hos Levinas i stället om ett ”anarkiskt” traumatiserande, ett trauma utan ursprung eller princip.

Det har inte att göra med orsak och verkan, men handlar ändå om ansvar.¹²³

För genom detta traumatiserande blir jaget ändå till och ansvarigt på samma gång.

Hur då?

¹²¹ Ibid, 85.

¹²² Tidigare har vi sett att det hegelianska självmedvetandet samtida framträdande med begäret skulle kunna rymma en annan temporalitet som inte nödvändigtvis rör sig enligt en enkel linjär eller kausal utveckling. Butler tycks dock tänka Levinas filosofi som mer radikalt icke-kausalt begreppsliggjord och ”anarkiskt” temporaliserad.

¹²³ Butler, *Giving an Account of Oneself*, 86.

Butler närmar sig med Levinas frågan om ansvar utifrån en idé om substitution.

Den andres konstituerande förföljelse äger rum som substitution, i det att jag blir till genom att drivas av något som inte är jag.

Detta händer dock inte i något slags början, utan är något ständigt pågående.

Till skillnad från hos Laplanche rör det sig alltså inte om en primär relation som sedan påverkar oss resten av livet, utan om en kontinuerlig ekstatis process: ”substitution innebär att en icke-reducerbar transitivity, substitution, som inte bara är en enskild händelse, händer hela tiden.”¹²⁴

Jag läser Butlers ”transitivity” som inspirerat av psykoanalytisk teori om överföring, i det att substitutionen innebär att något hela tiden är i en process av att ta ”min” plats, och att detta något förblir otematiserbart för mig.

Men jag läser det också som att denna process både är ofrånkomlig och ständigt rörlig i sin performativitet, i det att varje överföring och mot-överföring lägger till något nytt eller i alla fall något annat, vilket gör den icke-reversibel.

Den blir oundgänglig i Carsons mening.

Här ekar än en gång Butlers retoriska läsning av Hegel.

I linje med läsningen av Cavarero menar Butler att Levinas tanke om substitution innebär att jag adresseras av den andre i min singularitet, men därmed också i min oersättbarhet.

Adresseringen verkar alltså på en nivå av passivitet före passivitet, men gör mig ändå unik och ansvarig eftersom adresseringen angår just mig och inte lämnar något utrymme för en vilja eller ett val att inte svara an.¹²⁵

Butler spårar härigenom frågan om ansvar till en radikal ofrihet där det ekstatis subjektet är opakt för sig självt eftersom det grundas utanför sig självt på flera sätt.

Genom adresseringens decentring.

Genom sociala normer och konventioner.

Genom språk.

Genom primära relationer (bortom relation).

¹²⁴ Ibid, 89. “substitution implies that an irreducible transitivity, substitution, which is no single act, is happening all the time.”

¹²⁵ Ibid, 91. “Thus responsibility emerges not with the ‘I’ but with the accusative ‘me’.” Butler antyder hur det inte är entydigt hos Levinas “vem” det är som adresserar i denna scen. Hon menar att det går att argumentera för att det för Levinas är “ingens” röst, eller Guds röst, förstådd som oändlig och preontologisk och som ger sig till känna i den andres ansikte. Butler gör därför följande bestämning av Levinas begrepp om den andre: “[...] we will treat the Other in Levinas as belonging to an idealized dyadic structure of social life. The other’s actions ‘address’ me in the sense that those actions belong to an Other who is irreducible, whose ‘face’ makes an ethical demand upon me.” (90).

Genom sitt beroende (bortom beroende) av den andre.

Genom retoriskt och performativt förskjutande.

Och precis som Butlers Laplanche hävdar att vi inte kan redogöra för hur jaget blir till genom sina repressioner av dom primära relationernas överväldigande intryck, betonar hon med Levinas att det preontologiska traumat undandrar sig varje redogörelse.

Men även om Levinas menar att subjektet konstitueras bortom varat, och trots att han motsätter sig varje representation som gör anspråk på att säga något om denna "oändlighet", antyder han ändå enligt Butler att vissa spår kan anas: "Varje ändlig representation förräder den representerade oändligheten, men representationer bär ändå spår av det oändliga".¹²⁶

Representationer är aldrig tomma eller helt frikopplade.

Dom kommer ändå någonstans ifrån.

Dom bär ändå något med sig.

Dom säger ändå något om något annat.

Det får Butler att trots allt fortsätta att tro på möjligheten och betydelsen av redogörandet.

Hon ser dock också andra anledningar till att inte ge upp försöket att redogöra för sig själv, även om det skulle vara dömt att misslyckas.

För det första kan vi inte låta bli att försöka.

För att få ihop bilden av oss själva fortsätter vi göra våra representationer.

Vi fortsätter försöka få ihop historien om oss själva genom olika former av narrativisering. Butlers Laplanche påminner om att vi inte klarar oss utan det narrativa, även om vi får leva med att inte allt låter sig narrativiseras.

För det andra är det inte så att bara för att vi inte kan säga allt om hur vi blir till, kan vi inte säga något om det.¹²⁷

Vad vi kan veta är inte Butlers fråga här.

För det tredje handlar det inte om säker kunskap, utan om gränserna för kunskap.

Och med det kommer Butlers huvudpoäng.

Dessa gränser är inte bara villkor för subjektet utan utgör mänsklighetens grundläggande predikament: "[F]örnuftets gräns är tecknet för vår mänsklighet [...]".¹²⁸

¹²⁶ Ibid, 96. "Any finite representation betrays the infinity represented, but representations do carry the trace of the infinite."

¹²⁷ Ibid, 46. "To know oneself as limited is still to know something about oneself".

¹²⁸ Ibid, 83. "[R]eason's limit is the sign of our humanity."

Det vi kan göra är att acceptera vår opacitet och gränserna för vår kunskap om oss själva.¹²⁹

På sätt och vis fortsätter Hegels tanke om det ömsesidiga erkännandet att styra Butlers projekt, men med den skillnad att det nu är först genom jagets erkännande av sin egen opacitet inför sig självt som det också kan erkänna andra, i deras opacitet.

Varken jag eller andra kan avkrävas en koherent redogörelse av själv-identitet.

Det är just den typen av krav som för Butler leder till etiskt våld.

Kunde det som strukits över stryka under själva överstrykandet?

”Det talas sällan om våldet i att behöva tala eller uppmanas till tal.”¹³⁰

”Frågor kan också vara något av det mest våldsamma som finns.”¹³¹

Eftersom erkännandets scen villkoras av föregående normativa diskurser, kan jag bara få och ge erkännande genom att samtidigt decentreras av något ”som inte är jag”.

Det innebär enligt Butler också att jag alltid kommer “misslyckas” att uppnå själv-identitet.

Men detta “felande” är tecken på vad som binder oss till varandra.¹³²

Att subjektet såsom ekstastiskt och delvis opakt för sig självt ständigt “misslyckas” att redogöra för sig självt visar i sin tur på det etiska.¹³³

Butlers etik handlar om att bejaka och våga leva med den sårbarhet och den risk som allas vår begränsade kunskap om oss själva innebär.

Ansvar är att leva med gränserna för varje själv-förståelse och att förhålla sig till dessa gränser inte bara som det enskilda subjektets villkor utan som en avgörande belägenhet för den mänskliga gemenskapen.

Det är också ett sätt att fortsätta ställa Cavareros fråga “Vem är du?” utan att förvänta sig ett uttömmande svar, för det skulle innebära slutet för adresserandet som sådant.

Ett sådant slut är inte tänkbart för Butler, för det som driver denna fråga och hennes etiska projekt efter Hegel är alltjämt begäret efter erkännande, vilket ju livnär sig på att aldrig stillas.

¹²⁹ Ibid, 42. Butler fortsätter, på ett sätt som skulle kunna riskera att stjälpa hela hennes projekt, med att säga att det också handlar om att erkänna gränserna för i vilken uträkning vi ens kan veta något om detta erkännande (av vår kunskap om oss själva): “[...] it is to experience the very limits of knowing.” (42). Vi har anledning att återkomma till detta.

¹³⁰ *Samtal om samtal*, Avsnitt 5, 01:09:04.

¹³¹ *Samtal om samtal*, Avsnitt 5, 01:08:56.

¹³² Butler, *Giving an Account of Oneself*, 86. “my own foreignness to myself is the source of my ethical connection to others.”

¹³³ Ibid, 41. “It would be, perhaps, an ethics based on our shared invariable, and partial blindness about ourselves”.

I kraft av detta ekstatiske momentum fortsätter det begärande subjektet sträcka sig efter en alteritet som det aldrig kommer lyckas omfatta.

Det leder till ett självmotsägande subjekt i det att dess framträdande också för det bort ifrån sig självt: "Jag blir detta jag bara genom en ekstatiske rörelse, vilken rör mig utanför mig själv till en sfär där jag fördrivs från mig själv och konstitueras som subjekt på samma gång".¹³⁴

Det gör subjektet opakt inför sig självt och reducerar dess förmåga till själv-redogörelse.

Utifrån ett bejakande av denna bristande förmåga som något vi alla delar, blottas också allas vår sårbarhet, utifrån vilken Butler vill få oss att tänka det etiska.

Ansvar handlar om ett riskfyllt dröjande vid vår begränsade tillgång till oss själva, i syfte att, trots denna begränsning, försöka lära känna oss själva bättre.

Men hur skall vi göra det?

Catherine Mills kallar detta en "misslyckandets" etik snarare än en "relationalitetens" etik, vilket hon tror att Butler nog hellre skulle kalla den.¹³⁵

Enligt Mills är det för Butler opaciteten som frambringar ansvaret, medan relationaliteten snarare är platsen eller tillfället för realiseringen av ansvaret.¹³⁶

Mills ifrågasätter att det är opaciteten i sig, och inte relationaliteten, som gör oss ansvariga.

Hon noterar hur ansvar för Butler tar formen av ett slags själv-kritik som går ut på att foga sig efter gränserna för självkännedom, och hur ansvar dessutom är att etablera dessa gränser inte bara som villkor för subjektet, utan också som en premiss för mänsklig gemenskap.

Mills fråga är om ansvaret då bara blir ett ansvar för en själv och inte ett ansvar för andra.

Och om en universalisering av opaciteten riskerar att våldföra sig på skillnader i sårbarhet.

Hon tolkar Butlers betoning av opaciteten som en motvikt till etiska teorier som förlägger ansvar till ett förment autonomt subjekts handlingar.

Men hon menar att Butler själv riskerar att trilla dit, om fokuset på subjektets opacitet och gränserna för självkännedomen fastnar i en själv-centrering som inte kan säga något om ansvar i förhållande till andra.

Mills värjer sig mot en etik baserad på att vi alla delar vissa egenskaper, vilket hon menar i Butlers fall skulle handla om opaciteten.¹³⁷

¹³⁴ Ibid, 115. "I become this self only through an ec-static movement, one that moves me outside of myself into a sphere in which I am dispossessed of myself and constituted as a subject at the same time."

¹³⁵ Catherine Mills, "Undoing Ethics: Butler on Precarity, Opacity and Responsibility", ed. Moya Lloyd *Butler and Ethics* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015), 41-64.

¹³⁶ Mills, "Undoing Ethics", 52.

¹³⁷ Ibid, 59.

För Butler hänger opaciteten intimt samman med sårbarhet, enligt Mills till den grad att begreppen i det närmaste ter sig utbytbara.

Detta tillsammans med läsningen av Cavareros singularitet (att vi knyts samman av vad som skiljer oss) innebär för Mills att Butlers etik utgår från en princip om att ”vi är alla lika olika”, vilket riskerar att blunda för ojämlikheter i såväl opacitet som sårbarhet.

Mills är alltså orolig att alla skillnader elimineras genom att inordnas under samma identitet.

Vad gäller sårbarheten, och hur där kan finnas en ojämlikhet, diskuterar Mills hur Butler skiljer på en ontologisk och en mer specifikt politisk sårbarhet.

Utifrån en sådan uppdelning kunde en möjligen bemöta Mills kritik om att Butler bygger sin etik utifrån en princip om att ”alla är lika olika” med att hävda att Butler här endast avser en ontologisk nivå.

Samtidigt är det tydligt hur Butler genom att adressera normerna för erkännandets scen också strävar efter en mer situationsbunden etik.

Mills stör sig på att Butler inte är konsekvent i sin åtskillnad mellan dom olika nivåerna.

Men för mig är det just i försöket att samtänka dessa nivåer som Butler har sin styrka.

För vad hon formulerar är just ett slags social ontologi, en ontologi som också är politisk, såtillvida att den handlar om vilka subjekt som alls är möjliga.

Det finns fog för en vaksamhet mot universaliserande tendenser, på samma sätt som det finns en fara i romantiseringen av den andres alteritet, om det riskerar att trots goda intentioner förstärka det privilegierade och självbestämmande subjektets centrala position.

Det är också fler som ställt sig kritiska till vad dom uppfattar som ett slags nyhumanistisk universalism hos Butler.¹³⁸

Rey Chow är kritisk till den ”etiska vändningen” som sådan då hon menar att det för den som alltid redan stämplats som ”den andre” inte har något ut av en etik baserad på alteritet.

En sådan etik leder snarare till motsatsen: “Resultatet är ofta så många former av *mea culpa*, själv-analys, själv-reflexivitet, själv-förmaning, men betoningen kvarstår på jaget, subjektet, centrumet, och det ursprung som är västvärlden”.¹³⁹

¹³⁸ Se t. ex. Bonnie Honig, ”Antigone’s Two Laws: Greek Tragedy and the Politics of Humanism”. *New Literary History*, 2010, 41, nr. 1: 1–33 och Stina Kramer, “Judith Butler’s “New Humanism”: A Thing or Not a Thing, and So What?”. *philoSOPHIA*, 2015, vol 5, nr. 1, 25–40.

¹³⁹ Rey Chow, “Toward an Ethics of Postvisuality: Some Thoughts on the Recent Work of Zhang Yimou” *Poetics Today*, 2004, 25(2): 673–688: 685. “The result is often so many forms of *mea culpa*, self-analysis, self-reflexivity, and self-admonition, but the emphasis remains the self, the subject, the center, and the origin that is the West.”

Det är en kritik jag behöver förhålla mig till både som filmare och forskare.

Den skulle kunna ställas direkt till den faktiska filmiska gestaltningen som jag här lägger fram.

Kanske framför allt om vi ser till det rent visuella.

I *Rehearsals* utgörs bilden av en cirkulär tagning där kameran panorerer runt sin egen axel.

I *Ett jag som säger vi* och *Samtal om Samtal* är också grunden ett slags panorering runt en och samma axel (om än inte fullt så cirkulär som i *Rehearsals*).

Det skulle kunna hävdas att dessa bilder genomgående utgår från ett slags centrum, runt vilket allt annat kretsar, men som förblir osynligt.

Det är en snabb och möjligen grund analys, men den är inte utan grund.

Här skulle en voyeuristisk kritik kunna träda in.

Samtidigt försöker dessa projekt i sin övergripande gestaltning just vända tillbaka blicken på detta centrum och på något sätt synliggöra det.

Chows kritik är att detta försök inte undkommer sin egen självupptagenhet, och därmed riskerar att befästa, snarare än att destabilisera, ett privilegierat och domesticerande centrum.

Jag ser Butlers utarbetande av den ekstatiske figuren, och den etik hon tänker sig följa ur den, som ett försök att förhålla sig till den typ av kritik som Chow antyder.

Det är därför jag vill fortsätta att försöka förstå Butlers argumentation i detalj här.

Så hur kan Butlers tänkande utifrån det ekstatiske subjektet undvika det etiska våld Mills och Chow varnar för?

Jag tror att Butler i grunden är ute efter att påvisa hur subjektet aldrig har någon stabil insida, att det aldrig står självt, då det såsom ekstastiskt inte är något utan relationen till och beroendet av alteritet.

På det viset tänks subjektet bli ekstastisk i det att det både blir till och "o-gjort" av en annanhet som det aldrig själv kan greppa.

För Butlers Levinas innebär detta som sagt inte ett frikännande från ansvar.

Den konstituerande exponeringen och adresseringen av den andres annanhet är inget subjektet kan välja att inte svara an på.

Jag tänker också på hur Butler hos Levinas finner att subjektet blir ansvarigt i och med dess oersättbarhet, i det att det adresseras i sin radikala singularitet och på så vis blir till och ansvarigt på samma gång.

Subjektet blir alltså i själva verket till som ansvar.

Det framträder först genom att svara an.

Men Butler är inte lika strikt som Levinas i sin idé om passivitet eller radikal mottaglighet. Hon vidhåller att ansvaret som ett svarande eller artikulerande ändå rymmer något slags agens, det har hon med sig från Hegel.

Artikulerandet skall i Butlers läsning av Foucault också, som vi snart skall se, visa sig både rymma en potential för motstånd och komma med ett pris.

Mills uppmärksammar inte detta tillräckligt.

Hon ser inte hur Butler politiserar Levinas.

Butler influeras visserligen starkt av hans för-ontologiska postulat om att varje subjekt konstitueras i en fundamental utsatthet, men hon lyfter in denna spekulatio n på erkännandets och adresseringens sociala scen.

Den scenen villkoras av normer som styr vem som erkänns som subjekt i ett givet socialt och historiskt sammanhang, och vem som inte gör det.

Det är också så vi sett Butler ta Hegel vidare genom att belysa själva scenen för erkännande såsom alltid redan socialt normerad.

Men det betyder inte att det rör sig om opåverkbara hermetiska strukturer.

När hon skriver att ansvaret handlar om att ägna sig åt, och inte bara acceptera, gränserna för självkänedom är hon inte ute efter något introvert navelskåderi som utesluter andra, utan en form av social kritik.

Hon menar förvisso att första steget är att erkänna opaciteten, men det betyder inte att den som sådan ligger till grund för ansvaret och det etiska.

Grunden måste hos Butler tänkas utifrån beroendet av andra, men också av sociala normer.

Mills ser inte hur långt Butler sträcker sig i sin uppfattning av denna relationalitet, som är bortom relation i den meningen att subjektet inte väljer att relatera utan snarare från början *är* sin relation till alteritet.

För Butler är det denna relationalitet bortom relation som begränsar kunskapen om oss själva. Men om vi kan lära oss mer om dessa gränser kan vi också lära oss mer om hur vi hänger ihop och vilka som ingår, och inte ingår, i detta vi.

Ändå kvarstår frågan.

Hur?

Hur bestäms, till exempel, vem som möjliggörs och omöjliggörs i skrivandet, i samtalandet och i filmandet?

Och varifrån skall det ens gå att svara på den frågan?

För om vi nu är delvis opaka för oss själva, hur kan vi ens säga något om denna opacitet?

När vi försöker säga något om en gräns för kunskap, kommer vi inte då bara att upprepa det vi redan vet, det som finns innanför gränsen?

Hur vet vi att vi inte bara fortsätter att erkänna det främmande som eget snarare än främmande?

Butler verkar svara att anledningen till att vi är opaka är att vi är ekstatiska, och att det innebär att vi aldrig kan erkänna något som helst på egen hand.

Men att det i sig visar hur vi hör ihop och hur ansvaret handlar om att förstå hur vi misslyckas förstå hur vi gör det.

Men hur kan vi förstå detta misslyckande att förstå?

Och vem är egentligen detta "vi"?

Är det inte ändå ett imperialistiskt "vi" styrt av själv-bekräftande begär?

Finns här inte en risk att vi ändå till sist jämnar ut alla skillnader i namn av det sammas, det vill säga vår egen, identitet?

Det frågar sig Hannah Stark också.¹⁴⁰

Hon ser Butler som exempel på en etisk tänkare med grund i Hegels erkännande-filosofi. Stark är kritisk till detta slags filosofi överhuvudtaget, eftersom hon tycker att den i sin upptagenhet av identitet och negativitet begränsar sätten på vilka skillnad kan tänkas. Problemet med en etik grundad i erkännande är för henne att alteritet såsom fundamental skillnad aldrig kan tänkas utan att negeras.

Mer specifikt menar hon att Butlers subjekt, såsom det tänks bli till genom sociala normer, aldrig kan ta sig ur rådande ramverk för erkännande.

Även om det skulle kunna tänkas bråka med normer genom att upprepa dem subversivt, förblir varje motstånd beroende av samma normer för att uppfattas som meningsfullt.¹⁴¹

Samma normativa ramverk vägleder alltså såväl uppfyllandet som motståndet mot normerna. Stark undrar vad detta har för betydelse för Butlers sociala teori om erkännande: "Vilket våld utsätts inte bara den andra utan också subjektet självt för, när sociala relationer processas genom erkännandets matris?"¹⁴²

¹⁴⁰ Hannah Stark, "Judith Butler's post-Hegelian ethics and the problem with recognition", *Feminist Theory*, 2014, 15:1, 89-100.

¹⁴¹ Stark, "Judith Butler's post-Hegelian ethics and the problem with recognition", 95. "[The subject's] possibility for agency and resistance is to be found within these structures, never outside them. The subversive repetition of a norm enables the subject to challenge its stability. But such transformative resistance is wholly dependent on a sense-making relation to already existing (although socially contingent) categories of being."

¹⁴² Ibid, 96. "When social relations are processed through the matrix of recognition, what violence is done not only to the other but also to the subject?"

Utifrån Starks sätt att fråga skulle en kanske vilja fråga Butler (och Mills) hur svårigheten att redogöra för en själv egentligen alls kan tänkas i termer av ett ”misslyckande”.

För hur skulle en lyckad redogörelse se ut?

Eller snarare: Varifrån skulle den kunna avgöras som lyckad eller misslyckad?

Som vi sett återkommer Butler till en tanke om någon sorts ”referent” som ständigt undandrar sig subjektets tematisering.

Med Cavarero nämns kroppen som sådan referent som inte kan narrativiseras.

Utifrån Laplanche förblir dom primära relationernas intryck oåtkomliga.

Hos Levinas undslipper det för-ontologiska traumat varje redogörelse.

Dessa undandraganden sätter dock i någon bemärkelse spår, som ändå visar på något, om än bara i den meningen att dom visar på misslyckandet att visa på eller redogöra för något.

Men hur är egentligen ens ett sådant påvisande möjligt?

Hur visas ett misslyckande såsom ett misslyckande om det inte också finns något slags extern måttstock mot vilken detta misslyckande kan avgöras som ett misslyckande?

Är inte detta tänkande kring ”visande” och ”redogörande”, förvisso som ett ”misslyckande”, alltså färgat av ett tänkande där subjektet förväntas kunna representera både sin omvärld och sig själv på ett identiskt överensstämmande vis?

Handlar det inte om ett slags representationstänkande som till och med redan Hegel vände sig mot med sitt dialektiska tänkande?¹⁴³

Är inte idén om det ekstatiske subjektet som ett subjekt som kan röra sig utanför sig självt en idé om ett subjekt som kan förhålla sig till en värld av fixerade och färdiga identiteter, som till exempel ett ”själv”?

Är inte det en idé om ett subjekt som utifrån en extern och överblickande position mer eller mindre väl lyckas identifiera och representera sig självt?

Kan idén om det ekstatiske subjektet, och den ”misslyckandets” etik den leder till, bara känna igen skillnad som identitet, med följden att allt som är främmande reduceras till det egna?

Är erkännandet av det som är annat, även det andra i oss själva, aldrig möjligt eftersom det tänks som ett igenkännande som därmed förutsätter det redan kända?

¹⁴³ Se till exempel Claire Colebrook *Understanding Deleuze* (Crows Nest: Allen & Unwin, 2002), 7-9.

Butler tangererar i sitt teoretiserande av det ekstatiske subjektets redogörande för sig självt som grund för en misslyckandets etik onekligen ett slags representationstänkande.

Det skulle vara ett svagt försvar att bara säga att det i viss mån är ofrånkomligt när det kommer till den här typen av språklig framställan, eftersom språket i sig, i sin grammatiska struktur av subjekt, predikat, objekt, etcetera, är såpass impregnerat av ett sådant tänkande. Men det skulle bli ett starkare försvar om en hänvisade till att det redan i Butlers läsning av Hegel finns ett intresse för retorisk förskjutning, där Hegels grammatiska subjekt aldrig blir identiskt med sig självt, utan förblir ofullbordat i en ständigt fortgående rörelse.

Vi såg också hur hon beskrev tillblivelsen hos självmedvetande som ett performativt skapande snarare än ett återskapande av världen, då självmedvetandet i sitt artikulerande externaliserar medvetandet som något annat än sig självt, alltså som något i världen.

Och hur medvetandet om världen då också blir är medvetandet om sig självt i sin alteritet. Vad Butler tar med sig från Hegel är hur varje tillblivelse endast är möjlig genom en negativ skillnad som förblir förmedlad.

Den här medierade negativiteten fortsätter att vara central och avgörande för Butler.¹⁴⁴

Jag förstår det därför inte som att Butler hävdar att ett representationellt tänkande helt kan undvikas.

Men det betyder inte att det inte finns rum för konstruktivitet; varje representation, bild, narration eller redogörande är alltid så mycket mer än ett avbildande eller återskapande. Det är inte heller ett skapande ur ingenting utan ett kontinuerligt omskapande av världen. Och det är en aktivitet som hyser potentialer till förändring.

Samtidigt är det som att Butler inte riktigt kan släppa hur dom ekstatiske krafterna fortsätter göra subjektet främmande för den värld det frambringar.

Den reflektiva rörelse hno utvecklar från Hegel är på det viset inte enande utan splittrande. Ändå är det något som håller ihop det, eller åtminstone håller det i fortsatt rörelse.

¹⁴⁴ Kanske är det också därför Butler befattat sig så lite med Deleuze, eftersom han utgår från ett positivt skillnadstänkande. Hon skriver visserligen några sidor om honom i *Subjects of Desire*, men om vi skall tillmötesgå det "överflöd av overseende" hon ber oss ha inför detta första (och i princip enda) och enligt henne själv juvenila möte (xiv), kan vi i stället få en känsla av hennes inställning i de få rader hon ägnar honom i *Undoing Gender*: "One reason I have opposed Deleuze is that I find no registration of the negative in his work, and I feared that he was proposing a manic defence against negativity." (198) I parallell kan vi notera hur Butler i *Subjects of Desire* skriver om hur Hegel kritiserar Spinoza för att inte ta hänsyn till betydelsen av den mänskliga negativitetens kraft. Spinoza lägger enligt Butlers Hegel allt för stor vikt vid Substansen: "[...] Substance does too much work, and human self-consciousness remains sadly unemployed" (12). Därför blir det enligt henne Hegels projekt att lyfta fram betydelsen av det mänskliga medvetandets negerande, vilket väl också får sägas vara en linje hon själv inspirerats av.

Drivet av det omätliga begäret framlever subjektet i och av skillnad, men det strävar alltså efter identitet och försöker representera sig själv och sin omvärld så gott det kan, allt för att få ihop bilden av sig själv.

När Foucault säger att vi är skillnad, är det som att Butler stämmer in, fast med ett tillägg:

Vi är skillnad, men begär identitet.¹⁴⁵

Men hur tänker sig egentligen Butler att den där skapande aktiviteten går till?

På vilket sätt är det inte bara ett återskapande av det redan igenkännbara?

Och vad innebär det för vårt ”misslyckande”?

Butler envisas trots allt med att skriva ordet ”misslyckande”, men aldrig utan citationstecken.

Att det är hennes favorittecken hänger ihop med hennes retoriska och performativa intresse.

För att utifrån det tänka vidare kring subjektets redogörelse för sig själv, vänder hon sig till Foucaults senare arbete om bekännelse.¹⁴⁶

Hans bekännelse visar henne hur självet konstitueras genom att framträda socialt och publikt, på den scen av adressering vi varit inne på tidigare.

Det rör sig inte om ett redan konstituerat själv som sedan uttrycks, utan om hur självet formas i själva uttryckandet: “Det säger sig självt, men i sägandet blir det vad det är”.¹⁴⁷

Och hur många gånger har vi inte sagt det?

I stället för att subjektet tänks framställa sig genom en internalisering av regulativa normer, vilket Foucault tidigare tänkt, rör det sig här om en externalisering och publicering i ett givet socialt sammanhang.¹⁴⁸

Varje relation som subjektet har till sig självt, det vill säga varje redogörande av sig självt, skall därför förstås som en social och publik relation.

En sådan relation villkoras av normer som styr vilken typ av reflexiva relationer subjektet alls kan ha till sig själv.

¹⁴⁵ Michel Foucault, *Archeology of Knowledge*, trans. A. M. Sheridan Smith (New York: Routledge, 2002), 147. “[W]e are difference, (...) our reason is the difference of discourses, our history the difference of times, our selves the difference of masks.”

¹⁴⁶ Butler refererar till Michel Foucault “About the Beginning of the Hermeneutics of the Self”, ed. Jeremy Carrette *Religion and Culture* (New York: Routledge, 1999).

¹⁴⁷ Butler, *Giving an Account of Oneself*, 113. “It speaks itself, but in the speaking it becomes what it is.”

¹⁴⁸ Det tidigare arbete Butler tänker på är här första delen av Michel Foucault, *Sexualitetens historia. Band 1. Viljan att veta* (Göteborg: Daidalos, 2000).

Det innebär för Butler inte att subjektet är helt låst vid vissa sätt att relatera till sig själv på, men det betyder att allt sådant relaterande är socialt.

Hon stänger alltså inte dörren för att subjektet i någon mening kan bråka med dessa normer, men betonar att det inte kan agera på egen hand utanför dem.

Butler är i sin läsning av Foucault dock inte ute efter vad subjektet kan bli, utan vilka subjekt, och vilka sätt att relatera till sig själv på, som alls är möjliga i ett givet sammanhang.

Frågan är inte hur bra eller dåligt subjektet lyckas redogöra för sig självt, utan under vilka socio-historiska omständigheter och former av rationalitet det alls kan ta form.

Och framför allt till vilket pris.

För när en viss typ av subjekt och reflexivitet möjliggörs, utesluts andra.

Det betyder inte att subjektet och dess sätt att reflektera över sig självt är rena effekter av en given rationalitet eller diskurs.

Men det betyder att när subjektet försöker redogöra för sig självt, så sker det oundvikligen till priset av något annat.

Butler menar att detta utelämnande konstituerar den reflexiva processen, vilket påminner om hur Hegels subjekt blir till genom diverse förluster.

Men vad är det då egentligen subjektet förlorar?

Butler hänvisar till hur Foucault talar om sanning.

Hans fråga är hur mycket det kostar för subjektet att säga sanningen om sig själv.

Att säga sanningen om sig själv handlar här inte om att avslöja någon inre hemlighet, utan om att framträda i enlighet med vad rådande sanningsregimer förstår som ett framträdande.

Vår förmåga att reflektera över oss själva, att säga "sanningen" om oss själva, begränsas av vad den etablerade diskursen tillåter som reflekterbart och sägbart.

Återigen, vi är inte fullt ut stöpta av varje diskurs, men den konstituerar oss på bekostnad av något, nämligen en kritisk relation till den sanningsregim vi lever i.¹⁴⁹

För att göra oss reflekterbara inom den rådande diskursen måste vi samtidigt i viss mån offra ett kritiskt motstånd till den.

Hur blir det då möjligt att bråka med diskursen?

Butler sträcker sig igen efter retorikens möjligheter och läser Foucault performativt.

¹⁴⁹ Butler, *Giving an Account of Oneself*, 122.

Hon läser en intervju med honom där han själv avkrävs en redogörelse för sig själv.¹⁵⁰

När han kommer med sina redogörelser menar Butler att vi bör vara på vår vakt.

Framför allt när han säger att hans huvudsakliga intresse alltid handlat om sanningssägandet och självets relation till sig självt.

När han berättar denna sanning om sig själv och att hans ämne alltid varit sanningssägandet och själv-reflexiviteten, frågar sig Butler om han inte, för att framstå som begriplig, måste ha offrat en kritisk distans till den rådande sanningsregimen.

Hennes poäng är att vi inte kan avgöra om Foucault talar sanning utan att förneka den problematik han vill få oss att se, nämligen att varje sanningsanspråk är historiskt kontingent och att varje subjektformering och redogörande för en själv sker till priset av en kritisk relation till rådande normer och diskurser.

På så vis föreslår Butler att Foucault, genom att retoriskt iscensätta sina egna uttalanden, etablerar ett slags ”inre” kritisk distans till den diskurs han samtidigt måste uttala sig genom. I en performativ läsning som rimmar med hennes läsning av Hegel öppnas för henne här ett utrymme för subversion och motstånd.

Spänningen tilltar emellertid när Foucault sedan säger att hans vändning till sanning och reflexivitet är viktigare än hans arbete kring makt.

Och att det dessutom inte går att fråga vad makt är eller att göra sig en generell teori om makt. Frågan är i stället hur makt opererar, vilka former den tar och vad den gör.

Det får Butler att undra vad som tillåter respektive hindrar Foucault i sitt sanningssägande här. Foucault sitter i en intervjusituation, han avkrävs ett redogörande av sig själv och ingår därmed i en maktrelation.

Han svarar: “Om jag ’berättar sanningen’ om mig själv, konstituerar jag mig själv som subjekt genom ett visst antal maktrelationer, som jag lägger på andra”.¹⁵¹

Butler uppskattar citattecknen runt sanningssägandet och avslutar med att säga att dom maktrelationer som kommer med ett sägande av sanningen medför att det inte bara är sanningen som då kommuniceras.

För sägandet är aldrig bara ett återuppreparande utan ett performativt görande som inte bara är underordnat makten utan också utövar makt och därmed har potential att förändra inifrån.

¹⁵⁰ Butler läser här Michel Foucault “How Much Does It Cost for Reason to Tell the Truth?”, ed. Sylvère Lotringer *Foucault Live* (New York: *Semiotext[e]*, 1989).

¹⁵¹ Butler, *Giving an Account of Oneself*, 124. “If I ’tell the truth’ about myself, I constitute myself as subject by a certain number of relationships of power, which I lay upon others”.

Butler utvecklar detta vidare genom att utgå från Foucaults diskussion av *parrhesia*, som här förstås som det att tala "sanning" i offentligheten.

För Foucault tar inte självets reflexivitet och redogörelse för sig självt sin början i att självets självmant och autonomt börjar undersöka sig själv med hjälp av den diskurs och dom normer som står till buds.

I den sokratiska dialogen finner han att varje självreflekterande i stället alltid redan föregås av ett eftergivande till den andres ord, vilket också beskrivs i termer av att lyssna till, eller att bli ledd av, den andre.

Butler närmar sig härigenom återigen frågan om passivitet, som även denna gång utgör ett villkor för redogörandet av en själv: "En blir bara ansvarig genom att ledas av annans ord, av en annans krav".¹⁵²

Men nu handlar det inte om att utsättas för anklagelse eller exponeras för trauma.

I hennes läsning av Foucault är relationen till den andre inte konstituerande eller upplösande på det sätt vi sett i hennes läsning av Levinas och Laplanche.

Subjektets reflexivitet initieras varken av Levinas otematiserbara för-ontologiska konstituerande alteritet, eller av dom första årens primära repressioner av Laplanches excess. Det rör sig inte på samma vis om en referent som undandrar sig subjektet och som subjektet bara har att förhålla sig (mer eller mindre bra) till.

Snarare rör den "omsorg om självet" Butler känner hos Foucault ett pedagogiskt förhållande av själv-görande, där subjektet relaterar till sig själv mer som ett material, i en öppen process som inte drivs av att nå en slutlig form.¹⁵³

En kan fortfarande känna sig själv endast i relation till den etablerade "sanningen", det vill säga i den utsträckning att en kan redogöra för sig själv och göra sig begriplig utifrån den rådande sanningsregimens vokabulär, men det betyder alltså inte att en kommer att avslöja någon "inre" eller "primär" sanning om vem en verkligen är.

Det innebär för Butlers Foucault att det finns ett visst manöverutrymme, eftersom varje redogörande som ett slags "självets estetik" är en skapande handling: "Detta redogörande har inte som mål att etablera ett definitivt narrativ utan innebär ett lingvistiskt och socialt tillfälle för själv-transformering."¹⁵⁴

¹⁵² Ibid, 126. "[O]ne can become accountable only through yielding to another's word, another's demand."

¹⁵³ Ibid, 129.

¹⁵⁴ Ibid, 130. "This account does not have as its goal the establishment of a definitive narrative but constitutes a linguistic and social occasion for self-transformation."

Var det inte exakt det vi ville att det skulle få handla om?

Ett pedagogiskt själv-görande eller kanske till och med ett slags tillsammans-görande?

Jo, och det känns som att Butler är så nära här nu, precis bredvid oss, men samtidigt är det som att hon närmar sig en gräns.

Som att hon inte kommer så mycket längre.

Med Foucault visar hon att redogörandet är en skapande aktivitet där det inte handlar om att en inre identitet kan kännas igen på ett lyckat eller misslyckat sätt.

Genom performativiteten öppnar hon upp för motstånd och transformering.

Men frågan om hur det egentligen skall ske hänger kvar.

Kanske är det bortom hennes projekt.

Kanske är det där vi som läser henne har att ta vid.

Att hennes uppgift är att föreslå det, och att lägga till rätta för det.

Jo, men samtidigt är det något annat som skaver.

Särskilt när det kommer till hur det som stängs ute från erkännandet skall ha en chans.

Hur vi skall kunna erkänna det utan att utgå från det för oss själva redan kända?

Kanske kan vi inte det, eftersom det inte är något som kan kännas igen?

Kanske kan inte det att exponera, redogöra för eller erkänna det som är annat handla om ett igenkännande, för då är det inte längre något annat, utan åter i det egna?

För att en potential för transformering inte skall gå förlorad måste den kanske förbli främmande?

Är det här vi måste våga stå kvar i det ekstatiska, i det ofrånkomliga retoriska adresserandet av och från det andra, i ett främlingskap som är vårt eget utan att någonsin tillhöra oss själva?¹⁵⁵

Är det detta som är ansvar?

Att orka stå kvar i den osäkerheten?

Att våga gå emot impulsen av att känna igen?

Att våga backa och släppa kontrollbehovet?

Att förstå att det är däri våldet lurar?

¹⁵⁵ Ibid, 134. “[...] a foreignness, that is ours without ever belonging to us.”

Att förstå att vi inte kommer först utan efteråt?
Att våga följa efter i stället för att gå först?
Att våga lyssna på riktigt.
Men återigen, hur?
Genom att förstå att varje lyssnande fortsätter att vara ett sägande?
Att förstå att vi eller jag inte kommer att sluta bli till genom ansvar?

Victoria Fareld föreslår i *Att vara utom sig inom sig* att erkännandet inte skall tänkas som ett igenkännande utan som ett vidkännande.¹⁵⁶

Vidkännandet handlar för henne om att kännas vid, vilja veta av, stå för och våga utstå att subjektet aldrig kommer att kunna återvända till sig själv som det samma.

Subjektet kommer i stället alltid att vara ekstatiskt såsom "utom sig inom sig".¹⁵⁷

Farelds läsning av Hegel ligger nära Butlers i det att hon ser hans subjekts dialektiska rörelse inte som ett enande utan som ett söndrande.

Erkännandet uppfattas också här som ett självexproprierande snarare än självappropriering. Fareld menar att det för Hegel är den inneboende splittringen, skillnaden, som gör det möjligt för identiteten att framträda.

Hon citerar Hegel: "Att se det negativa i ansiktet, och dröja kvar vid det".¹⁵⁸

Den etik Fareld vill närma sig utgår ifrån att våga kännas vid denna ursprungliga utsatthet, vilken hon menar också fortsätter driva vårt omätliga begär efter erkännande.¹⁵⁹

Farelds ord, och genom henne Hegels ord, hjälpte mig att våga stanna kvar vid alla dom där överstrukna orden som jag inte längre kunde känna igen.

Hegel OCH Carson satte sig i baksätet och frågade om jag ville köra.

Vad kan Farelds läsning av Hegel göra med Butlers läsning av Hegel?

När Butler läser Hegel har det begärande subjekt som träder fram med alla sina förluster rört sig utanför sig självt, blivit ekstatiskt, så till den grad att det aldrig kommer kunna återvända till någon form av säker identitet.

Hon ser hur subjektets möte med skillnad för Hegel aldrig kan omfamnas av identitet.

¹⁵⁶ Victoria Fareld, *Att vara utom sig inom sig – Charles Taylor, erkännandet och Hegels aktualitet* (Göteborg: Glänta produktion, 2008).

¹⁵⁷ Fareld, *Att vara utom sig inom sig*, 179-181.

¹⁵⁸ Ibid, 170.

¹⁵⁹ Ibid, 180.

Hennes slutsats i *Subjects of Desire* är möjligen än mer ekstatisk.

Snarare än att subjektet kan tänkas ha ett begär, förs det utanför sig själv genom begäret.

Och därifrån finns ingen slutlig återvändo.¹⁶⁰

När jag så läser dom sista raderna i *Giving an Account of Oneself* undrar jag om det är rimligare att läsa Butlers etiska tänkande mer i linje med Farelds, det vill säga som en vidkännandets, snarare än en ”misslyckandets”, etik: “[E]tik kräver att vi riskerar oss själva just i stunder av ovetande, när det som formar oss avviker från det som ligger framför oss, när vår villighet att bli ogjorda i relation till andra utgör vår chans att bli mänskliga”.¹⁶¹

Men vad innebär det egentligen att riskera sig själv i stunder av ovetande?

Finns det inte en gräns också för erkännandet som vidkännande?

Fareld medger mot slutet av *Att vara utom sig inom sig* att den filosofi om vidkännande som hon sökt utveckla utifrån Hegel når en gräns när den inte kan hantera ett möte med en alteritet som leder till en situation av uteslutning “där den som söker erkännande görs dialektiskt överflödig, genom att mötas med tystnad eller likgiltighet”.¹⁶²

Det var det vi var med om.

Det var det vi gjorde.

Vi uteslöt My.¹⁶³

Det påminner om Butlers insisterande på att Hegels erkännande-filosofi, och den etik som kan tänkas följa därur, måste ta hänsyn till hur dom normer som konstituerar själva scenen för varje erkännande gör vissa subjekt oerkännbara.

För även om Butler söker en potential för motstånd i det performativa själv-görandet, vid gränsen för vår fattningsförmåga och i ett vidkännande av alteriteten utanför oss och i oss – ett erkännande som kanske skulle kunna skiljas från ett igenkännande – så understryker hon samtidigt att varje relation självet har till sig självt, och varje redogörelse det gör av sig självt, alltid sker på bekostnad av något.

¹⁶⁰ Butler, *Subjects of Desire*, xxi. “This subject neither has nor suffers its desire, but is the very action of desire as it perpetually displaces the subject. Thus, it is neither precisely a new theory of the subject nor a definitive displacement of the subject that Hegel provides, but rather a definition in displacement, for which there is no final restoration.”

¹⁶¹ Butler, *Giving an Account of Oneself*, 136. “[E]thics requires us to risk ourselves precisely at moments of unknowingness, when what forms us diverges from what lies before us, when our willingness to become undone in relation to others constitutes our chance of becoming human.”

¹⁶² Fareld, *Att vara utom sig inom sig*, 190.

¹⁶³ *Samtal om samtal*, Avsnitt 14, 00:03:40.

Och det priset är inte bara en förlust av kritisk distans till dikterande diskurser, utan också en medföljande oförmåga att se sitt eget ofrånkomliga våldsutövande och utestängande.

För varje subjektformering sker på bekostnad av en annan som inte kommer till uttryck.

Om ett subjekt alls skall erkännas som ett subjekt måste det kännas igen som ett subjekt i enlighet med rådande normer.

Det måste vara igenkännbart som erkännbart.

Kanske skulle Butler säga att det inte går att komma utanför dessa normer för erkännande som igenkännande, men att det inte tar bort frågan om vad det är vi i vårt i vårt igenkännande misskänner och stänger ute.

För Butler betyder det att en etik inte bara kan lita till performativa och retoriska möjligheter för självtransformation utan att också ta formen av en social kritik.

Den första frågan om ansvar måste därför för henne vara: "Hur formas vi inom det sociala livet, och till vilket pris?"¹⁶⁴

Vem mer än My var det som uteslöts?

Vem var det som inte kom in på högskolan, som inte kom till samtalsgruppen, som jag inte filmade med, som jag inte bjöd in till att titta på det vi filmat och som jag inte fortsatte att filma med?

Vem var det som inte hade möjlighet att driva det här projektet?

Vem var det som inte kunde börja doktorera?

Alla vill inte göra det jag eller vi gjort men jag vill ställa frågan om vilka som är här.

Och hur ni blev fler och jag färre.

Men kanske framför allt och igen: hur och varifrån kan dom här frågorna alls ställas?

För om vi nu formas utanför oss själva, såsom ekstatiska, måste inte ansvaret handla om att kännas vid hur möjligheten att svara på frågan om "till vilket pris" också är begränsad?

Det är som att Butlers idé om det ekstatiska subjektet här leder till en etik som skälver av en spänning mellan skillnad och identitet.

Vi placeras på en knivsegg mellan ett erkännande som vidkännande och ett erkännande som igenkännande.

¹⁶⁴ Butler, *Giving an Account of Oneself*, 136. "How are we formed within social life, and at what cost?"

Där står frågan om ansvar kvar och väger mellan att kännas vid det vi inte känner igen och att känna igen det vi inte vill kännas vid.

Jag vet inte riktigt vad jag skall göra med den här vägande känslan.

Jag menar inte att jag inte tror att den för med sig något.

Eller att den förminskar ansvarets ständigt destabiliserande tyngd.

Men det är som att det inte går att stanna där.

Eller som att det kanske skulle kunna finnas en annan väg.

För hur jag än vrider och vänder på det fortsätter det representationella tänkandet som Butler hänger sig fast vid att skava.

På ett sätt är Butlers filosofi alldeles nära den vardagliga praktiken i filmandet.

Nära på så sätt att det känns som att en ändå alltid står där och gör bilder av någon annan.

Att en släpper fram det ena och stänger ute det andra.

Här består ansvaret i att trots sin blindhet inte ge upp att försöka se sin del i det hela.

Hur trött en än kan vara på sig själv och på att ännu en gång sätta sig själv i centrum.

Ansvaret är att förstå att det inte handlar om en själv, utan om allt det andra och alla dom andra som gör att en gör, och kan göra, som en gör.

Och att förstå att det här fortfarande inte handlar om att skilja på det sociala eller politiska och det ontologiska utan just om en ontologi som alltid redan är social och politisk.

Men vad skulle hända om den ontologi som Butler har med sig från Hegel kunde utmanas av en mer positiv och processuell variant som försöker tänka i andra termer än representation?

Det finns redan en sådan ansats hos Butler i hennes tänkande kring det performativa.

I hennes kritik av det suveräna själv-skapande subjektet.

I hur hon visar att subjektet blir till i en djup relationalitet bortom relation.

Men något händer när hon börjar skriva fram sin etik.

Då är det som att det representationella tänkandet smyger in bakvägen och får det att handla om subjektets oförmåga att redogöra för sig själv.

Det handlar hela tiden om att berätta historien om något.

Eller göra sig en bild av något.

Och detta fortsätter att utgå från ett centrum som skall referera mer eller mindre bra till något utanför sig självt.

Nota bene – Butlers styrka är att hon insisterar på att vi behöver tänka subjekt, jag och själv.

Hon påminner om hur många genom historien inte tillåtit ta plats i dessa kategorier.

Det är inte det jag ifrågasätter.

Hon visar också hur bilder och historier alltid tillför något på ett sätt som opererar utanför vår kontroll.

Hur dom därigenom i viss mån fungerar mer som skapande, eller i alla fall omskapande, än återskapande.

Men ändå stannar det för henne vid ett misslyckande.

Hon behöver det representationella tänkandet för att först konstatera att vi alltid kommer att misslyckas att redogöra för oss själva och sedan för att basera sin etik på att det är ett misslyckande vi alla delar.

Därefter hävdar hon att ansvaret består i att försöka redogöra för hur detta misslyckande går till, eller att vi åtminstone bör kännas vid det och på något vis stå kvar i det och hålla det.

Det är som att hela hennes utläggning, från det att subjektet formuleras som ekstatiskt till det att etiken centreras kring ett misslyckande, om än grundat i djup relationalitet och om än med möjligheter för konstruktivitet och motstånd, drivs av en så alldeles obeveklig negativitet.

Karaktären i Carsons dikt lägger fotopapperet rakt ner i vattnet.

Det finns inget negativ.

Hon väntar på att det skall framkallas direkt på pappret.

Hon längtar efter vad fakta saknar.

Hon åker därifrån.

Bilderna som framkallas är hår som blåser i vinden.

Och andra rädslor som snart skall komma tillbaka.

Först var dom där överstrukna transkriptionerna inte något annat än ren och skär negativitet.

Det enda dom visade var en otillgänglighet som det inte gick att göra något åt.

Men Carsons ord framkallar dom som omedelbart tillgängliga bilder.

Dom blir något annat och börjar röra sig.

Den rörelsen får mig att längta efter en minde negativ bild av tänkandet och efter bilder som tänker själva.

Är det en längtan efter att undslippa ansvar?

Eller efter att bara få ge upp?

Nej, det är för att upprepa frågan om vad det är jag gör när jag gör en bild av någon.

Genom att försöka upprepa den med en skillnad.

Genom att försöka omformulera den.

Vad händer om det kan få handla om något annat än att göra en bild *av* någon?

Skulle det också göra något med frågan om ansvar?

För frågan om vem som inte är här kvarstår.

Det är Deleuze som först får mig att tänka på hur frågan om ansvar kan omformuleras.

Därför behöver jag nu komma tillbaka till honom.

Tillbaka till frågan om vad en film eller bild är eller gör.

Till frågan om vad filosofi eller tänkande är eller gör.

Jag behöver gå tillbaka till där han börjar.

Till hans avhandling.

Till hans representationskritik.

9. SKILLNAD

När Deleuze skriver sin avhandling *Différence et répétition* 1968 är det för att göra upp med vad han ser som ett representationellt tänkande och som han menar till stora delar genomsyrar filosofihistorien.¹⁶⁵

Det är en utgångspunkt för hans övergripande filosofiska projekt som handlar om att förstå mer av vad tänkandet, och därmed filosofi, är.

Han skriver inte alltid enkelt.

Särskilt i det här arbetet införs ständigt nya begrepp som är tekniska och svårbegripliga.

Stilen hänger ihop med hans ambition att vilja skapa nya begrepp och utmana etablerade förståelser av själva begreppet begrepp som något som kan begripa något annat.

Även om det är utmanande är det en styrka i hans sätt att skriva att jag tvingas att tänka något som jag inte helt, eller alls, kan greppa.

Det är på sätt och vis som att stå inför något okänt.

Det är min upplevelse också när jag läser Carson, även om det är på ett helt annat sätt.

Jag vet inte än vad jag förstår, men jag vet att jag behöver förstå mer.

Det är därför jag fortsätter att läsa och skriva.

Deleuze är kritisk till en tradition som han menar alltsedan Platon formats utifrån ”en dogmatisk bild av tänkandet”.¹⁶⁶

Det är en representationell bild, där världen betraktas som uppdelad i subjekt och objekt.

Det är en bild av världen där subjekten är aktiva och tänker genom att göra sig representationer av sina omgivande passiva objekt.

Tänkandet förstås som en mänsklig aktivitet som separerar subjektet från världen; subjektet reflekterar över världen genom att representera den.

Det är denna bild av tänkandet – vilken i sig vittnar om ett representationellt synsätt genom att just tänkas som en bild av tänkandet – som Deleuze vänder sig emot.

För bilden av tänkandet är inte det samma som tänkandet som sådant.

Problemet är inte bara att bilden av tänkandet är en representation av tänkandet utan att denna representation, som visserligen är en del av tänkandet, tänks som tänkandet i sig.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Jag läser här Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. P. Patton, (London: The Athlone Press, 1994).

¹⁶⁶ Deleuze, *Difference and Repetition*, 131.

¹⁶⁷ Henry Sommers-Hall, *Deleuze's Difference and Repetition* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013), 97. ”Deleuze’s problem with the image of thought is not that it is just a representation of thought, but rather that it takes this representation, which is a moment of thinking, to be the entirety of thought.”

Till detta hör för Deleuze en djupt liggande moralism som vaggar in oss i en föreställning om att vi kan kommunicera vårt tänkande i kraft av att vi delar ett slags ”sunt förnuft” där vi tar för givet att tänkandet är gott till sin natur och att den som tänker alltid har en god vilja.¹⁶⁸

Varje filosof som misstar representation av tänkandet för tänkandet i sig leder enligt Deleuze oss inte bara till en felaktig förståelse av vad tänkande och filosofi är, utan hindrar också varje möjlighet för nytt tänkande eftersom det stannar vid att reproducera det redan kända.

Det representationella tänkandet förutsätter nämligen ett själv-identiskt subjekt vilket endast kan erkänna identifierbara och statiska enheter som kan jämföras analogt och skiljas från varandra genom ett motsatsförhållande.

I en sådan värld kommer identitet alltid före skillnad.

Saker och ting definieras genom vad dom inte är, genom negation.

Skillnad är något som förstås som föreliggande mellan saker som i sig redan har fasta identiteter.

På så vis föregås skillnad av identitet och vårt tänkande handlar om ett erkännande av det vi alltid redan kan känna igen.

Att tänka är här alltså att tänka *på* något.

Vi tänker på något genom att representera det *som* något.

Vi gör oss representationer *av* något.

Hur sant eller falskt vi tänker beror på hur sant eller falskt vi representerar.

Hur sant eller falskt vi representerar bygger på en modell av identitet och hur väl representationen stämmer överens med det som representeras.

Om vi tänker på tänkandet utifrån att vi har en bild av tänkandet, och att den bilden är en representation som bygger på identitet, motsättning, analogi och erkännande, kommer vi enligt Deleuze aldrig att nå ett tänkande som kan närma sig något okänt.

Nej, vi kommer bara att kunna kännas vid det redan kända.

En sådan bild av tänkande är inte det tänkande Deleuze vill tänka sig.

Om någon skall kalla sig filosof måste hen omtänka detta dogmatiska tänkande som sådant, och med det följer också ett omtänkande av den tänkande själv som ett tänkande subjekt.

För Deleuze är tänkandet nämligen inte något vi kan styra, det kommer inte från subjektet.

¹⁶⁸ Deleuze, *Difference and Repetition*, 131. “[P]hilosophical thought has as its implicit presupposition a pre-philosophical and natural Image of thought, borrowed from the pure element of common sense. According to this image, thought has an affinity with the true; it formally possesses the true and materially wants the true. It is *in terms of* this image that everybody knows and is presumed to know what it means to think.”

Filosofen kan inte ställa sig utanför världen och tro att hen skall tänka något om den.

Det finns ingen sådan extern position av transcendent tänkande.

Tänkandet är snarare immanent.

Varat är enstämigt eftersom det endast finns en värld.

Tänkandet kan inte skiljas från världen, det är en del av världen.

Tänkandet är inte något som kan representeras, inte utan att därmed också bli något eget i världen.

Det är snarare en del av själva skapandet av världen: ”Att tänka är att kapa – det finns inget annat skapande – men att skapa är först och främst att framkalla ’tänkande’ i tänkandet”.¹⁶⁹

Men hur skall detta ”tänkande i tänkandet” skapas?

När Deleuze skriver om tänkandet som ett skapande av världen är det ingen idealism det handlar om, som om det vore vi som aktiva subjekt som skapar världen genom att tänka den. Snarare är han en empirist då han menar att det vi har att förhålla oss till är det som faktiskt erfars eller ges oss, det vi faktiskt möter.

Vi kan inte utgå ifrån dom idéer och begrepp *om* världen vi tror oss tänka med.

Men han ser sig också som en transcendental empirist, i det att han menar att det ändå finns villkor för det som ges, och att dom villkoren är lika verkliga som det som ges, även om dom inte är lika omedelbart tillgängliga eller givna.

Det innebär att han är intresserad av villkoren för reell erfarenhet, den erfarenhet som faktiskt ges, snarare än av villkoren för vad som antas vara möjlig (och omöjlig) erfarenhet, vilket är vad det dogmatiska tänkandet hoppas få grepp om genom att utgå från att vi har vissa representationella kategorier som avgör vad vi överhuvudtaget kan erfara.

Vi behöver komma tillbaka till det här men jag vill bara kort nämna att Deleuze är ute efter hur det han kallar det virtuella föregår det aktuella, men att båda är lika reella.

Tänkandet som sådant rör sig för honom närmare det virtuella, även om det alltid finns en djup växelverkan mellan det virtuella och det aktuella.

Det centrala här, och för hela hans filosofiska projekt i stort, är hur han med tänkandet som sådant vill närma sig en grundläggande ”skillnad i sig”.

¹⁶⁹ Ibid, 147. “To think is to create - there is no other creation - but to create is first of all to engender “thinking” in thought.”

Denna skillnad är en grund så djup och rörlig att den inte ens kan kallas grund, utan snarare ogrund.¹⁷⁰

Vi står inför ett slags skapande urkraft som ligger till grund för allt men som saknar botten: ”Skillnad finns bakom allt, men bakom skillnad finns inget”.¹⁷¹

Det här är ingen negativ skillnad som skiljer det ena från det andra.

Nej, det är inte ett slags urskiljande som förutsätter identitet; i stället rör det sig om en radikal, primär och positiv skillnad som ger upphov till dom identiteter och negativa skillnader som vi sedan förtvivlat försöker att representera.

Deleuze förnekar inte att vi fortsätter att leva i en värld av representation och identitet.¹⁷²

Men vad Deleuze vill visa är att den värld vi uppfattar som uppdelad i identifierade entiteter, där vi som aktiva och mänskliga subjekt tänker och representerar, och genom motsättning och negation skiljer det ena från det andra, springer ur ett djupare omänskligt fält av skillnad och upprepning (av skillnad).

Den springande punkten är att detta fält inte kan tänkas i sig självt så länge det underordnas ett representationellt tänkande.¹⁷³

Ett sådant tänkandet syftar bara till att försöka tämja denna oregerliga ogrund genom att fixera den i identiteter som kan representeras, kommuniceras och erkännas.¹⁷⁴

Deleuze skriver provokativt att han i stället söker ett ”tänkande utan bild”¹⁷⁵.

Jag läser det som ett tänkande som utmanar den dogmatiska bild av tänkandet som bygger på representation, där alltså ett själv-identiskt subjekt kan representera en mer befintlig och statisk omgivning på ett sant eller falskt vis, men inte nödvändigtvis som ett tänkande som inte kan utgå ifrån andra förståelser av bild.

För även om det kan låta så innebär Deleuzes förståelse av tänkandet inte en kritik av bilder som sådana.

¹⁷⁰ Ibid, 229. Den engelska termen (i Paul Pattons översättning) är här *ungrund*.

¹⁷¹ Ibid, 57. “Difference is behind everything, but behind difference there is nothing.”

¹⁷² Levi Bryant, *Difference and Givenness: Deleuze’s Transcendental Empiricism and the Ontology of Immanence* (Evanston: Northwestern University Press, 2008), 5. “Deleuze is quite happy to say that representation, identity and recognition are real phenomena of our experience. We recognize things. We identify things. We represent things. If we did not do these things, then there would be no problem of representation and identity.”

¹⁷³ Deleuze, *Difference and Repetition*, 262.

¹⁷⁴ Ibid, 42-51. Deleuze visar hur detta driver många filosofers projekt som söker töja ut representationen till att omfatta det oändliga – det allt för stora (Hegel) eller det allt för lilla (Leibniz) – bara för att återigen falla tillbaka i ett identitetstänkande som inte förmår tänka tillvarons föränderlighet och ständiga blivande.

¹⁷⁵ Ibid, 132, 167.

Hans i avhandlingen gryende intresse för simulacrum väcker i stället andra tankar om bild och tänkande.

Det handlar om ett slags bilder och ett tänkande utan likhet.

Simulacrum får utifrån detta en central roll när Deleuze konfronterar den representationella filosofins upptagenhet av identitet med sin filosofi av radikal skillnad, särskilt när det gäller hur den djupgående skillnaden i sig kan komma till uttryck och hur vi alls skall kunna ana något av den.

Men för att närma oss simulakrat behöver vi först studera hur Deleuze förstår skillnaden i sig. Kan vi alls tänka den, hur kreativa vi än är?

Nja, frågan är felställd.

Eller i alla fall ställd utifrån bilden av tänkandet såsom representationen av tänkandet, där det är vi som står för tänkandet om allt annat som förblir passivt runt omkring oss.

För Deleuze handlar det inte om att det är vi som skall tänka skillnaden.

Nej, det är snarare skillnaden som tänker oss.

Tänkandet som sådant föregår oss, det händer oss och skapar oss.

Det är inte vi som tänker utan vi som tänks.¹⁷⁶

För att bryta med den dogmatiska bilden av tänkandet behöver vi med Deleuze förstå att vi som förmodat självständigt tänkande subjekt är sekundära i förhållande till det verkligt skapande tänkande som mobiliseras av svärmer av osynliga och passiva aktörer.¹⁷⁷

Men om det är skillnaden i sig som tänker oss snarare än vi som tänker den, vad kan vi då egentligen göra?

Vad skall filosofen göra?

Vad gör Deleuze?

Han föreslår en annan figur: "Någon som varken tillåter sig själv bli representerad eller önskar representera något."¹⁷⁸

¹⁷⁶ Claire Colebrook sammanfattar Deleuzes grundtes: "Far from accepting the human point of view, and explaining the world from the position of human meaning, we need to see how the processes of meaning and human life are produced from what is essentially prehuman." Claire Colebrook, *Understanding Deleuze*, xlii.

¹⁷⁷ Deleuze, *Difference and Repetition*, 118. "In this sense, it is not even clear that thought, in so far as it constitutes the dynamism peculiar to philosophical systems, may be related to a substantial, completed and well-constituted subject, such as the Cartesian Cogito: thought is, rather, one of those terrible movements which can be sustained only under the conditions of the larval subject."

¹⁷⁸ Ibid, 130. "Someone who neither allows himself to be represented nor wishes to represent anything."

Det är någon som i stället för att vara fördestinerad att tänka sunt och gott är full av illvilja och i själva verket oförmögen att alls tänka.¹⁷⁹

Men lyckas Deleuze själv närma sig en sådan illvilja och oförmåga?

Det är trots allt ett särdeles konceptuellt och till stora delar systematiskt tänkande om världen han lägger fram här.

När han långt senare, i samtal med Claire Parnet, ser tillbaka på sitt verk tycks det som att han ännu inte kunde göra som han ville lära: ”I mina tidigare böcker försökte jag beskriva ett sätt att tänka, men att beskriva det var inte ännu att tänka på det sättet”.¹⁸⁰

I en intervju säger han sig inte ha varit förmögen att riktigt bryta sig loss från den klassiska filosofi han kritiserade.¹⁸¹

Traditionen vilar tungt också på Deleuzes axlar.

Han skriver nära det tänkande han utmanar, även om en mer poetisk och rasande stil stundtals glimrar förbi.

Jag tar upp det här för att det har något att göra med själva grundproblematiken.

Det gestaltar en grundläggande utmaning för den skillnadsfilosofi Deleuze försöker frammana.

För om tänkandet föregår det mänskliga subjektet, om det är ett skapande som springer ur en avgrunds djup för-mänsklig skillnad, snarare än ett återskapande fast förankrat i identitet och erkännande, hur skall vi egentligen alls kunna uppfatta det, uttrycka det eller kommunicera det i något slags filosofisk form?

Att ställa frågan så är dock att utgå från den bild av tänkandet Deleuze vill leda oss bort från.

Det är mot detta sätt att tänka, och att tänka sig tänkandet, som illviljan riktar sig.

Och för att förstå det behöver vi förstå mer av hur han tänker sig att skillnaden i sig skapar den värld vi lever i.

¹⁷⁹ Foucault slår följe i sin läsning av Deleuze: “The philosopher must have sufficiently ill will to play the game of truth and error badly: this perversity, which operates in paradoxes, allows him to escape the grasp of categories. [...] Once paradoxes have upset the table of representation, catatonia operates within the theater of thought.” Michel Foucault, “Theatrum Philosophicum”, trans. Robert Hurley *Aesthetics, Method and Epistemology, Volume 2*, ed. James D. Faubion (New York: The New Press, 1998), 362-363.

¹⁸⁰ Gilles Deleuze, Claire Parnet. *Dialogues II*, trans. H. Tomlinson B. Habberjam (London: Continuum, 2002), 13. “In my earlier books, I tried to describe a certain exercise of thought; but describing it was not yet exercising thought in that way”.

¹⁸¹ Gilles Deleuze. *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995*. ed. D. Lapoujade, övers. A. Hodges and M. Taormina, (New York, Semiotext(e), 2007), 65 “For my part, when I was no longer content with the history of philosophy, my book *Difference and Repetition* still aspired nonetheless toward a sort of classical height and even toward an archaic depth.”

Deleuzes huvudsakliga fråga rör nämligen hur skillnaden i sig differentieras, individueras, aktualiseras och artikuleras inom ett och samma plan av immanent vara.¹⁸²

Deleuze nöjer sig inte med att hänvisa till ett oregerligt ogripbart kaos, utan utarbetar ett intrikat och detaljerat system som också delvis formuleras i förhållande till andra vetenskaper såsom fysik och matematik.¹⁸³

Som vi sett utvecklar han sin ontologi i polemik med en världsbild bestående av två skilda världar av skapande (representerande) och skapade (representerade) instanser.

Med John Dun Scotus och Baruch Spinoza förstår han snarare varat som enstämigt.¹⁸⁴

Det betyder att varat gör sig hört med en röst.¹⁸⁵

Det betyder inte att allt i världen har samma röst och därmed är identiskt, utan att allt det som sägs, sägs på samma sätt, i samma stämma eller ton.

Med andra ord kunde en säga att det individueras på samma ontologiska vis.

Men det som individueras genom detta entydiga sägande blir aldrig identiskt, utan något som alltid skiljer sig: "Varat sägs på ett och samma sätt om allt som det sägs om, men det som det sägs om skiljer sig: det sägs som skillnad i sig".¹⁸⁶

Denna betoning av sägandet som skapande läser jag i linje med hur Deleuze tänker sig skillnaden i sig som en positiv kraft, och som driven av affirmation och inte negation.

Sägandet sägs alltså här med en positivitet som verkar skilja sig markant från den negativitet

Butler tar med sig från Hegel.

Att skillnaden i själva verket är affirmation innebär att skillnaden i sig själv inte verkar i något slags underjordisk avskildhet.

I stället behöver den hela tiden affirmeras för att aktualiseras, individueras eller differentieras.¹⁸⁷

¹⁸² Vi ser också exempel på hur detta tidigt tar sin form i *Expressionism in Philosophy* där Deleuze kretsar kring hur det ändliga uttrycks i det oändliga och vice versa, och långt senare hur individuation fortsätter att vara ett viktigt ämne i *What is Philosophy?*. Se Gilles Deleuze, *Expressionism in Philosophy: Spinoza*, trans. M. Joughin (New York: Zone Books, 1990) och Gilles Deleuze, Felix Guattari, *What is Philosophy?*, trans. H. Tomlinson, G. Burchell (London: Verso, 1994).

¹⁸³ Levi Bryant framhåller hur Deleuze härvidlag ofta misstolkats: "Deleuzian becoming is not a chaos, but the unfolding of differentials that are intelligible entities." Levi Bryant, *Difference and Givenness*, 63.

¹⁸⁴ Deleuze, *Difference and Repetition*, 35. "There has only ever been one ontological proposition: Being is univocal."

¹⁸⁵ Ibid. "A single voice raises the clamour of being."

¹⁸⁶ Ibid, 36. "Being is said in a single and same sense of everything of which it is said, but that of which it is said differs: it is said of difference itself."

¹⁸⁷ Ibid, 55. "[D]ifference is affirmation. This proposition, however, means many things: that difference is an object of affirmation; that affirmation itself is multiple; that it is creation *but also that it must be created*, as affirming difference, as being difference in itself." (Min kursivering.)

Men affirmationen som skapande kraft skall inte blandas ihop med något slags individuell, än mindre mänsklig, agens.

För i motsättning till idén om ett transcendentalt förhållande där ett skapande subjekt representerar en redan skapad värld av objekt tänker sig Deleuze ett djupare relationellt och gemensamt blivande på ett och samma plan av omedierad immanens.¹⁸⁸

Även här möter vi en annan världsbild än i Butlers hegelianism.

När Deleuze kommer till frågan om hur skillnad i sig kommer till uttryck skiljer han på individuerande och individuell skillnad, där den förra föregår den senare.

Det är individueringen som är enstämig, inte individen: “[D]et är inte vi som är enstämiga i ett vara som inte är det; det är vi och vår individualitet som förblir flerstämmiga i och för ett enstämigt vara.”¹⁸⁹

Återigen, det är inte endast oss som människor det handlar om.

Skillnaden aktualiserar sig i allt det vi kan tänkas ha omkring oss.

Men hur kan vi närma oss den?

Hur kan vi alls egentligen säga något om den?

Deleuzes representationskritik visar hur en värld som är i konstant rörelse aldrig kan fångas av fixerande representationer.

Det enskilda centrum och perspektiv som utgår från representationens aktiva subjekt utsätts i hans arbete för decentrering, nivellering och pluralisering.¹⁹⁰

Ur detta skall Deleuze komma att utmana det transcendentala tänkande han menar börjar med Platons idévärld.

Det betyder inte att Deleuzes immanensfilosofi inte rymmer ett intrikat system av nivåer, där vissa processer ligger till grund för andra.

Men det rör sig inte om enkla enkelriktade rörelser, utan om både reciproka relationer av ömsesidigt skapande och simultant divergerande serier som går skilda vägar.

¹⁸⁸ Ibid, 37. “[E]qual being is immediately present in everything, without mediation or intermediary, even though things reside unequally in this equal being.”

¹⁸⁹ Ibid, 39. “[I]t is not we who are univocal in a Being which is not; it is we and our individuality which remains equivocal in and for a univocal Being.”

¹⁹⁰ Ibid, 55. “Representation has only a single centre, a unique and receding perspective, and in consequence a false depth. It mediates everything, but mobilises and moves nothing. Movement, for its part, implies a plurality of centres, a superposition of perspectives, a tangle of points of view, a coexistence of moments which essentially distort representation.”

Mitt uppe i allt detta kan det tyckas förvånande att Deleuze ändå fortsätter att tänka utifrån ett traditionellt belastat och ur-platonskt begrepp: Idé.

Han låter det till och med inta en central plats i sitt vävlika system.

Vi skall komma tillbaka till hur Deleuze idéer förhåller sig till Platons idéer när vi närmar oss hans utläggning om simulacrum.

Men först något om hur han utvecklar sina idéer också i relation till Immanuel Kant.

Deleuze invänder mot att Kant söker dom transcendentala villkoren för möjlig snarare än reell erfarenhet, och att han dessutom gör det genom att härleda dom från det empiriska, som om dom skulle befinna sig utanför det transcendentala.¹⁹¹

För Deleuze finns, som vi sett, inget sådant externt förhållande.

Daniel W. Smith visar hur detta framgår i skillnaden mellan Kants och Deleuzes idéer: medan Kants idéer är transcendentala i den meningen att dom är enande, totaliserande och villkorande är Deleuzes idéer immanenta såsom multipla, differentiella och genetiska.¹⁹²

Idéerna är alltså för Deleuze allt annat än ett slags onåbara eviga former.

I stället rör det sig om högst aktiva föränderligheter, som i ett slags intim intensitet ständigt utspelar sig på olika sätt i den värld vi lever i varje dag.

I Deleuzes transcendentala empirism samspekar det virtuella och aktuella, vilket också betyder att idéerna aldrig låter sig greppas av någon form av representation.

Även om dom hör till det virtuella, ligger dom inte bortom eller över, utan kanske snarare hitom eller under, och är fortfarande fullt reella.

I en föreläsning Deleuze ger strax innan hans avhandling publiceras, dramatiserar han idéernas bråddjup: "[U]nder representationen finns alltid Idén och dess distinkt-dunkla djup, ett drama under varje logos".¹⁹³

Jag tror att Deleuze skriver om idéer för att försöka förklara hur världen blir till på sätt som föregår oss som subjekt och som härrör ur en djupare skillnad.

Hans representationskritik handlar om att ifrågasätta positionen av ett identiskt tänkande subjekt som leder till ett slags identitetsbaserad princip i allmänhet.

¹⁹¹ Ibid, 143-144.

¹⁹² Daniel W. Smith, "Deleuze, Kant, and the Theory of Immanent Ideas", *Deleuze and Philosophy*, ed. C Boundas (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006), 48. "[W]hereas Kantian Ideas are unifying, totalising and conditioning (transcendent Ideas), for Deleuze they will become multiple, differential, and genetic (immanent Ideas)."

¹⁹³ Gilles Deleuze, "The Method of Dramatisation", *Desert Island and Other Texts 1953-1974* (Los Angeles: Semiotext(e), 2004), 103. "[B]eneath representation there is always the Idea and its distinct-obscure depth, a drama beneath every logos."

Därför blir det viktigt för honom att skilja idéerna i sig från varje begreppslig identitet, för att i stället förstå dom som radikalt positiva och föränderliga multipliciteter.¹⁹⁴

Att idéerna är multipliciteter innebär för Deleuze att dom är fundamentalt relationella.

Dom utgörs av obestämda element som bestäms först i relation till varandra.

Dessa element är varken förnimbara eller konceptuellt begripliga, det rör sig mer om en potentialitet eller virtualitet.¹⁹⁵

Dom har ingen initial identitet, men det är också just detta slags obestämbarhet som möjliggör manifesterandet av en skillnad fri från representationens (be)grepp.

Ett sätt att förstå hur Deleuze tänker sig att elementen bildar multipliciteter är att tänka att det snarare är multipliciteter som skapar, eller i alla fall bestämmer elementen.

I stället för att tänka på elementen på ett adjektivt sätt, som om det vore en mängd av element som redan är bestämda innan dom inordnas i denna mängd, kan vi tänka på dem på ett substantivt sätt, i det att elementen som ingår i multipliciteten aldrig kan bestämmas oberoende av denna multiplicitet.

Elementen bestäms genom att ingå i multiplicitetens relationalitet.¹⁹⁶

Det är först genom den dom blir till.¹⁹⁷

När jag läser om den relationella multipliciteten låter det som ett sam-tal.

Som ett sam-tal (multiplicitet) som kommer från flera (element).

Och där de som är flera bestäms först genom detta sam-tal.

Men hur tänker sig Deleuze egentligen att multipliciteten kommer till uttryck?

Här kommer vi tillbaka till hur Deleuze menar att världen är strukturerad som virtuell och aktuell.

Denna struktur ställs mot det representationella tänkandets uppdelning mellan det möjliga och det reella, där det möjliga ännu inte är reellt, utan måste realiseras.

Det virtuella är för Deleuze fullt reellt, och något som kommer till uttryck genom att aktualiseras.

¹⁹⁴ Deleuze, *Difference and Repetition*, 288. "Instead of representing difference by subordinating it to the identity of concepts ... they [the Ideas] liberate it [difference] and cause it to evolve in positive systems in which different is related to different, making divergence, disparity and decentering so many objects of affirmation which rupture the framework of conceptual representation."

¹⁹⁵ Ibid, 183. "They [the elements] are not even actually existent, but inseparable from a potential or a virtuality".

¹⁹⁶ Ibid, 182. "'Multiplicity', which replaces the one no less than the multiple, is the true substantive, substance itself."

¹⁹⁷ Igen går det här att tänka med Karen Barads formulering om hur relationer föregår och skapar sina relata. Barad, *Meeting the Universe Halfway*, 334.

Medan det möjliga tänks som en representationell bild av det reella är det virtuella för Deleuze alltså reellt i sig självt.

Och medan det reella i det dogmatiska tänkandet tänks efterlikna det möjliga, liknar det aktuella inte det virtuella.

Distinktionen mellan det möjliga och det reella struktureras av identitet, likhet och igenkännande.

Aktualiseringen av det virtuella handlar i stället om skillnad, divergens och nyskapande.¹⁹⁸

Sammantaget betyder det här att idéerna såsom virtuella multipliciteter aktualiseras genom att skilja sig från sig själva.

Det är inte ett negativt motsättande urskiljande utan ett positivt skapande skillnadsgörande.

Deleuze tänker sig att skillnaden i sig ger sig till känna inte genom att låta sig representeras och träda fram som den "är", såsom fast, fixerad och beständig, utan som en kraft i ständig rörelse, som kontinuerligt skiljer ur och skiljer ut sig, och därmed fortsätter att *göra* skillnad. Så sägs sägandet för honom.

För att förklara det här närmare blir Deleuze alltmer teknisk.

Han utvecklar resonemanget om hur skillnaden kommer till uttryck genom att skilja på differentiering (med *t*) och differenciering (med *c*).

Differentiering avser den djupa och skapande relationalitet som bestämmer dom element som bildar idéernas multiplicitet i det virtuella.

Differenciering avser den rörelse genom vilken den virtuella idén blir aktuell.¹⁹⁹

Vidare är aktualiseringen att förstå som divergerande eftersom differencieringen är progressiv och framför allt seriell.²⁰⁰

Till skillnad från sekvensen som bygger på att det möjliga kausalt realiserar som det reella, innebär det seriella ett skapande som drivs av positiv skillnad snarare än bindande identitet.

Denna skillnad får för Deleuze sin positiva kraft i det att den består i en skillnad i intensitet.²⁰¹

Det är denna intensiva skillnad som ger upphov till det förnimbara.

Samtidigt menar han att denna skillnad tenderar att radera sig själv i aktualiseringens uttryck.

¹⁹⁸ Ibid, 212. "Difference and repetition in the virtual ground the movement of actualisation, of differenciation as creation."

¹⁹⁹ Ibid, 207. "We call the determination of the virtual content of an Idea differentiation; we call the actualisation of that virtuality into species and distinguished parts differenciation." John Protevi formulerar det hela mer koncist: "[L]ife is virtual differentiation ceaselessly differenciating in divergent actualization". John Protevi, "Deleuze, Guattari and Emergence" *Paragraph*, 29:2 (2006), 31.

²⁰⁰ Deleuze, *Difference and Repetition*, 216.

²⁰¹ Ibid, 222. "Everything which happens and everything which appears is correlated with orders of differences: differences of level, temperature, pressure, tension, potential, *difference of intensity*."

Hurdå?

Som vi sett förnekar inte Deleuze att vi behöver identitet för att leva, även om det är skillnad som ligger till grund för identiteten och inte tvärtom.

Det är mot bakgrund av detta som han förstår den intensiva skillnaden som paradoxal i det att den tenderar att gömma sig under identitet i det aktuella på samma gång som den är vad som ger det (aktuellt) förnimbara.

Och inte bara det, den intensiva skillnaden tvingar också fram tänkande.²⁰²

Vi kan inte välja att inte förnimma eller tänka skillnaden, vilket vittnar om att vi står inför en fundamentalt omvälvande kraft: ”Vi förnimmer något som går emot naturlagarna; vi tänker något som går emot tänkandets principer”.²⁰³

Dom överstrukna transkriptionerna döljer något.

Dom står där otillgängliga, men också ofrånkomliga och oundgängliga.

I mötet med Carsons ord framkallas något, bilder som börjar att röra sig.

Det är som att själva döljandet blir belyst och därigenom får något annat att framträda.

Något som visar att det dolda, i kraft av att vara just dolt, rymmer en tvingande rörelse.

Vad är det som gör den intensiva skillnaden så tvingande för Deleuze?

Som ett ytterligare steg i sin utläggning om hur skillnaden kommer till uttryck lyfter Deleuze fram begreppet individuation.

Intensitetens kraft består nämligen i att den är individuerande.

En skillnadsfilosofi kan för Deleuze inte stödja sig på Kant, där skillnad antas bli till genom att Idén, som vore den ett aktivt subjekt, formar passiv materia till ett uttryck för sig själv.

I stället för ett sådant aktivt identifierande ser Deleuze för sig ett ständigt passivt skapande av multipliciteter som skiljer sig.

Utifrån det skriver han om att individuation föregår och driver differenciering.²⁰⁴

Det är genom individuationer som intensiteter bestämmer hur idéerna aktualiseras.

²⁰² Ibid, 236-237. “[The difference in intensity] is the imperceptible, that which cannot be sensed because it is always covered by a quality which alienates or contradicts it, always distributed within an extensity which inverts and cancels it. In another sense, it is that which can only be sensed or that which defines the transcendent exercise of sensibility, because it gives to be sensed, thereby awakening memory and forcing thought.”

²⁰³ Ibid, 227. “We sense something which is contrary to the laws of nature; we think something which is contrary to the principles of thought.”

²⁰⁴ Ibid, 247.

Men det handlar inte, som inom det representationella tänkandet, om att något som redan är urskilt och identifierat realiserar sig.

Det intensiva blir inte extensivt, snarare ger det upphov till det extensiva på ett icke-identiskt och nyskapande vis.

Tänk brott snarare än kontinuitet.

Det aktuella skiljs ut ur det virtuella och kommer efter det som något enskilt och eget.

Det är som att skriva efter filmen.

För ovanlighetens skull ger Deleuze en, förvisso skriven, bild för detta när han skriver om hur blixten skiljer sig från den svarta himlen utan att den svarta himlen skiljer sig från blixten:

”Det är som att grunden reste sig till ytan, utan att sluta vara grund”.²⁰⁵

Denna ogripbara process rör nu inte bara den differenciering som beskrivits, utan även den virtuella differentieringen av idéerna.

I båda fall handlar det om passiva processer bortom vår aktiva kontroll.

Differentieringen, alltså bestämningen av idéernas virtuella multiplicitet, springer nämligen för Deleuze ur singulariteter som är pre-individuella, på samma sätt som dom individuationer som föregår differencieringen inte är personifierade.²⁰⁶

Poängen här är att den individuerande skillnaden inte bara skall förstås utifrån ett generellt och opersonligt fält av individuation, utan som en individuell skillnad i sig.²⁰⁷

Varje individuation individueras inom differencieringen på ett individuellt sätt, eftersom idéens multiplicitet differentieras av för-individuella singulariteter.

Vad Deleuze vill komma till med allt det här är hur radikalt skiljande skillnaden i sig är, och hur långt ifrån varje identiskt subjekt den befinner sig.²⁰⁸

Utifrån detta kan vi bättre förstå hur tänkandet är mer än mänskligt för Deleuze.

Varje individualitet tänker i den meningen att den, utifrån sina underliggande intensiteter, aktualiserar, bestämmer och uttrycker en idé.²⁰⁹

²⁰⁵ Ibid, 28. “Lightning ... distinguishes itself from the black sky but must also trail it behind, as though it were distinguishing itself from that which does not distinguish itself from it. It is as if the ground rose to the surface, without ceasing to be ground.”

²⁰⁶ Ibid, 227. “Just as singularity as differential determination is pre-individual, so is individuation as individuating difference an ante-I or ante-self.”

²⁰⁷ Ibid, 252.

²⁰⁸ Ibid, 277. “The world of ‘one’ or ‘they’ is a world of *impersonal individuations and pre-individual singularities*.”

²⁰⁹ Ibid, 254.

Men vad vi i allmänt tal kallar ”jag” eller ”själv” är inte vad som ligger bakom och driver denna differenciering.

I stället är dom effekter av differenciering att betrakta som abstrakta universaliteter.

Deleuze skriver att Nietzsches storslagna upptäckt består i att visa hur sådana abstraktioner måste ersättas av en odifferencierad avgrund.

Vad som dock inte kan ersättas för Deleuze är individuationen.

Den kan inte förstås som någon abstrakt universalitet, utan som radikalt skiljande och oförtrutet singular.

Det är denna grundlöshet som det dogmatiska tänkandet förtvivlat söker grunda i en identitet som föregår varje skillnad.²¹⁰

Deleuzes komplicerade utläggning av hur skillnaden i sig kommer till uttryck – där idéernas multiplicitet differentieras och differencieras bland pre-individuella singulariteter och opersonliga individuerande fält av intensitet – är ett sätt att beskriva den djupt relationella immanens som han menar att vi alltid befinner oss inom.

Inom denna immanens tänker ett omänskligt tänkande.

Är det i den meningen han tänker sig ett tänkande utan bild?

Som att det omänskliga inte gör sig bilder?

Eller som att det tänker utan bilder?

Eller skulle också bilder kunna tänkas som något mer än mänskligt?

Som något som också tänker?

Med tiden skall Deleuze alltmer komma att närma sig bild som tänkande.

Något kan anas redan här.

Det är uppenbart att han inte vill befatta sig med bilder som bilder av något.

Varje form av avbildande vittnar om det representationella tänkande Deleuze vänder sig emot.

Men han skriver inte utan bilder.

Han skriver om blixten, himlen och havet.

Och han skriver om simulacra.

Rymmer det en mer positiv förståelse av bild?

En annan bild av tänkandet?

²¹⁰ Ibid, 277. “The ultimate, external illusion of representation is this illusion that results from all its internal illusions – namely, that groundlessness should lack differences, when in fact it swarms with them.”

10. SIMULACRUM

Redan i förordet av *Différence et répétition* avslöjar Deleuze att simulacrum har något med tänkandet att göra i hur det bryter med det representationella tänkandet: ”Simulakrat är inte bara en kopia, utan det som omstörtas alla kopior genom att också omstörta alla modeller: varje tanke blir en aggression”.²¹¹

De kopior och modeller som skall omstörtas är grundpelare i Platons idévärld.

Jag skall därför återvända till frågan om hur Deleuzes idéer relaterar till Platons idéer.

Även om Deleuze fastslår att det representationella tänkandet tar sin början med Platon menar han att där också finns en glimt av något annat.

Gregory Flaxman ger en försmak: “[Deleuze] tar Platons idéer, vilka traditionellt tycks ha givit filosofin sin grymhet och extas, och hittar istället självaste Dionysus ande i dom”.²¹²

Deleuze anar nämligen till och med en möjlig anti-platonism i själva hjärtat av platonismen. Därför är det kanske lite missvisande att tala om Deleuzes engagemang som ett omstörtande, snarare handlar det om att hejda Platons resonemang och reversera begreppen.²¹³

Deleuze beskriver hur Platons idévärld utgår från en grundläggande distinktion mellan essens och framträdande, eller modell och kopia.²¹⁴

Idéerna är här dom essenser eller modeller som kopiorna försöker att efterlikna.

Samtidigt är modellerna ursprungliga och överordnande på så sätt att dom också aktivt modellerar varje framträdande.

Kopian är därför inget tillfälligt framträdande utan står i inre ontologisk relation till idén eller modellen.²¹⁵

I denna värld kommer därmed skillnad först i tredje hand.

²¹¹ Deleuze, *Difference and Repetition*, xx. “The simulacrum is not just a copy, but that which overturns all copies by also overturning the models: every thought becomes an aggression.”

²¹² Gregory Flaxman, “Plato”, *Deleuze’s Philosophical Lineage*, ed. G. Jones, J. Roffe (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009), 13. “[Deleuze] takes Plato’s Ideas, which traditionally seem to have cost philosophy its cruelty and ecstasy, and finds in them instead the very spirit of Dionysus.”

²¹³ James Williams föreslår att en bättre engelsk översättning av Deleuze franska *renversement* är ”reverse” i stället för ”overturn” som Patton använder här ovan. Lester och Stivale följer i *The Logic of Sense* Williams förslag varför jag också kommer tänka på det i termer av ”reversering” snarare än ”omstörtande” (*The Logic of Sense* är viktig för tanken om simulacrum i det följande). Se James Williams, *Gilles Deleuze’s Difference and Repetition: A Critical Introduction and Guide* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003), 79 samt Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, trans. M. Lester, C. Stivale (New York: Columbia University Press 1990), 253.

²¹⁴ Deleuze, *Difference and Repetition*, 126ff, 264ff.

²¹⁵ Ibid, 264–265.

Identiteten i idén ligger till grund för liknelsen i kopian och det är först efter denna identitet och liknelse som skillnad kan tänkas, och då som skillnaden mellan modell och kopia, inte som skillnad i sig.

Som vi har sett handlar det representationella tänkandet för Deleuze om att tämja varje skillnad genom att underordnas identiteten.

När han vänder sig till Platon frågar han sig vad det är som egentligen motiverar detta underordnande.

Han konstaterar att Platons distinktion mellan modell och kopia egentligen bara är till för att göra en andra distinktion, den mellan kopia och simulacrum.

Allt i syfte att kunna skilja goda och sanna bilder från dåliga och falska.

Tanken om modellen som skild från kopian handlar nämligen inte om att ifrågasätta bilder som sådana.

Såväl kopior som simulacrum beskrivs just som bilder.

Men det brännande för Platon, enligt Deleuzes läsning, är att hitta ett sätt att välja ut dom bilder som stämmer överens med idéerna och dom som inte gör det.

För att i förlängningen rensa ut allt det som skulle kunna tänkas skilja sig.

Simulacra är nämligen inte bara dåliga och falska.

Dom är också perverterade, demoniska och hotfulla i det att dom bär på den skillnad som inte kan tuktas, kontrolleras eller tänkas.

Det är därför det blir så viktigt för Platon att kunna stöta bort varje simulacrum som falskt från sin identitetsbaserade idévärld.

Modellen eller idén kan för honom bara förstås som en identitet vars essens är det som är ”det samma”, medan kopian bara kan bedömas utifrån sin inre likhet till modellen.

Detta sätter kopian i en inre relation till ”varat” och ”det sanna” på ett sätt som är analogt med modellens ”sanna vara”²¹⁶.

Medan kopian är en bild som bygger på likhet med modellen är simulakrat emellertid en bild utan likhet, som i stället ”lever på skillnad”²¹⁷.

Även om representationens logik och kategorier skall kommas att utvecklas mer utförligt först i och med Aristoteles, menar Deleuze att Platon ändå tar ett avgörande beslut här, när han skickar skillnaden och simulakrat tillbaka till ”det bottenlösa havet”²¹⁸.

²¹⁶ Ibid, 265.

²¹⁷ Ibid, 128. ”[Simulacra] have externalized resemblance and live on difference instead.”

²¹⁸ Ibid, 127. “the bottomless ocean”.

Deleuze menar att det skall komma att bestämma den dogmatiska filosofiska riktningen där skillnad måste underordnas identitet och skillnaden i sig är otänkbar.

Men bara det att Platon alls nämner ordet simulacrum ger Deleuze vittring om en anti-platonism i platonismens hjärta.

Detta skall visa sig när Platon skriver om vem Sofisten.²¹⁹

Sofisten kulminerar med frågan om det egentligen går att skilja det otillförlitliga bedragande simulakrat från den rättrådiga sanningsenliga kopian, där det förra får personifieras av Sofisten och den senare av Sokrates.

Det är till och med möjligt att båda är simulacra.

Att det rent av inte finns något annat än simulacra.

Dialogen avslutas med följande definition av vad det är vi står inför: ”En imitator tillhörande den motsägelseproducerande, oärliga och på åsikt baserade delen av den skenbildstillverkande sorten av bildproduktionen, den taskspelardel av produktionskonsten som är mänsklig och inte gudomlig”.²²⁰

Deleuze påminner om hur detta genljuder i den kristna katekesen, där människan skapas som guds avbild, men genom synden reduceras till bild utan likhet, ett slags demonisk bild, ja ett simulacrum.

Även det inte framstår som en särskilt positiv bild, är det för Deleuze inget annat än ren positivitet då det affirmerar skillnaden i sig såväl som repetitionen för sig.

Det innebär också att skillnaden mellan modell och kopia löses upp, i just skillnad.²²¹

Det enda vi står kvar med när vi slår igen *Sofisten* är simulacrum.

När vi genom synden fråntas vår status som guds avbilder fortsätter vi lik förbannat vara bilder, fast utan likhet: “We have become simulacra”.²²²

Att reversera platonismen handlar för Deleuze därför om att lyfta fram simulacrum som något som inte längre är en kopia eftersom det inte längre finns något original.

Ett simulacrum kopierar eller medierar inte världen, det är världen.²²³

Vad som finns är simulacra: ”[Alla] saker är simulacra, simulacra är de högsta formerna”.²²⁴

²¹⁹ Platon, *Sofisten*, Skrifter. Bok 4, övers. Jan Stolpe (Stockholm: Bokförlaget Atlantis, 2006).

²²⁰ Platon, *Sofisten*, 330.

²²¹ Deleuze, *Difference and Repetition*, 128. “The model collapses into difference, while the copies disperse into the dissimilitude of the series which they interiorise, such that one can never say that the one is a copy and the other a model”.

²²² Deleuze, *The Logic of Sense*, 257. Boken kommer året efter *Difference and Repetition* och ligger på många sätt nära den. Det är därför jag här också går till den för diskussionen om simulacrum.

²²³ Colebrook, *Understanding Deleuze*, 171.

²²⁴ Deleuze, *Difference and Repetition*, 67. “Things are simulacra themselves, simulacra are the superior forms”.

Detta blir också en del av Deleuzes immanenta förståelse av världen, där divergerande serier snarare än hierarkiska sekvenser repeteras så länge dom fortsätter divergera excentriskt och simultant.

Hur hänger den här immanensen ihop med en repeterande rörelse av divergerande serier?

Det har sin grund, eller ogrund, i Deleuzes utveckling av Nietzsches idé om den eviga återkomsten.²²⁵

I korta drag handlar det för Nietzsche om att leva livet som att det alltid kommer upprepas.²²⁶

Det rör sig om en evig återkomst av det samma.

I Deleuzes version rör det sig om en evig återkomst av skillnad.

Det är så repetition och skillnad hänger ihop för honom.

Allt repeteras alltid på samma sätt, men det som repeteras är skillnad.

Individuationen sker på samma sätt, men det som individueras är radikala singulariteter – simulacra.

I termer av tid kan det förstås som att: "[T]id i sin mest radikala form är förändring, men formen för förändring förändras inte".²²⁷

Den evig återkomsten rör sig utifrån detta vidare som en spiral av decentrerande centra.

Världen av simulacra har ingen annan grund än denna ständiga repetition av positiv skillnad, och bygger varken på identitet eller likhet.

Identitet och likhet skapas snarare av simulakrats simulerande krafter, där det som kan tyckas repeteras som "det samma" inte är något annat än vad som för evigt fortsätter att skilja åt.

På så vis reverserar simulakrat representationens kategorier och underminerar dess ikoner.

Deleuzes simulacrum för samman många av dom resonemang han lägger fram om hur skillnad kommer till uttryck och hur tänkandet relaterar till det.

I hans värld är simulacrum den plats där aktualiseringen av idéer äger rum.²²⁸

För att vara mer precis skriver han att dessa platser utgörs av system av simulacra, som ett slags system i systemet kanske, där skillnad relateras till skillnad med hjälp av skillnad.²²⁹

²²⁵ Deleuze, *Difference and Repetition*, 6-11, 41-42, 54-61, 67, 90-91, 115-116, 125-128, 241-244, 297-304.

²²⁶ Nietzsche skriver om sin idé för första gången i *Die fröhliche Wissenschaft* och utvecklar den senare i *Also Sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen*. Se Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, trans. Walter Kaufman (New York: Random House, 1974), 273-274 och Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra: A Book for All and None*, trans. Walter Kaufman (Penguin Books, 1978), 45-46, 93, 158.

²²⁷ Deleuze, *Difference and Repetition*, 89. "[T]ime is the most radical form of change, but the form of change does not change."

²²⁸ Ibid, 217.

²²⁹ Ibid, 299.

Här kan det vara värt att repetera att differencieringen föregås av individuationer, genom vilka intensiteter bestämmer hur idéernas differentiella relationer aktualiseras.

Lägg därtill tanken om att idéerna samtidigt inte realiseras på något representationellt vis i det aktuella, som vore det något möjligt som blev reellt, utan att aktualiseringen snarare innebär ett icke-identiskt särskiljande som i någon mening rymmer något nytt eller åtminstone annat i förhållande till det virtuella, vilket i sig fortsätter att vara något högst reellt, redo för diverse andra divergerande serier.

Detta kokar ner till att ett simulacrum är ett konkret skapande snarare än ett representationellt återskapande, men att det fortfarande befinner sig på behörigt avstånd från varje idé om ett aktivt subjekt.

Williams menar att Deleuzes simulacra kan förstås om de opersonliga individuationer som ligger under vad vi uppfattar som aktuella subjekt, och att: ”’för-individuella singulariteter’ är dom rena skillnader som uttrycks genom rörelsen, simulakrats förändringar, hos ett ’upplöst jag’”.²³⁰

Ett simulacrum kan utifrån detta kanske tänkas som något som föregår oss men som också därigenom omedierat aktualiserar skillnader som något vi förvisso inte kan känna igen, men som i alla fall gör att vi känner att vi alls är några som (inte) känner (igen).

Simulacrum är därför något vi möter.

Något som händer oss.

Något vi inte riktigt kan greppa eller erkänna genom att känna igen det som något.

Är det rent av det som får oss att tänka?

Deleuze skriver: “Något i världen tvingar oss att tänka. Det är inte inget vi kan känna igen utan ett fundamentalt *möte*”.²³¹

Eller är det snarare så att ett simulacrum visar att det inte är vi som tänker, utan vi som tänks?

Kanske skulle Deleuze hellre säga att det är fler än vi som tänker.

Att vi tänker tack vare, genom och som del av serier av tänkanden som föregår oss och fortsätter bortom oss.

Om alla individualiteter är simulacra, kan dom kanske alla tänkas tänka, i det att dom ständigt aktualiserar virtuella idéer på egna och divergerande vis.

²³⁰ James Williams, *Gilles Deleuze's Difference and Repetition*, 32. ”’pre-individual singularities’ are the pure differences expressed through the movement, the changes of the simulacrum, of a ‘dissolved self’.”

²³¹ Deleuze, *Difference and Repetition*, 139. “Something in the world forces us to think. This something is an object not of recognition but of a fundamental *encounter*.”

Detta aktualiserande, detta tänkande, är ett simulerande i den bemärkelsen att det aldrig imiterar för att försöka greppa och hålla fast utan i stället alltid experimenterar för att hålla dom decentrerande hjulen av repeterande skillnad i rullning.

Det är ett tänkande som låter som ett sägande.

Kanske är det så vi behöver tänka om vi skall anta den utmaning som Deleuze ställer oss inför: ”[D]en svårighet som allt står inför är att bli sitt eget simulacrum, att uppnå statusen av ett tecken i den eviga återkomstens koherens”.²³²

Att hålla sig i rörelse.

Att hålla sig i den rörelsen.

Deleuzes ärende är inte endast att genomföra en destruktiv utan också en konstruktiv kritik: ”Villkoren för en sann kritik och ett sant skapande är de samma: Destruktionen av en bild av tänkandet som förutsätter sig själv och tillblivelsen av tänkandets akt i tänkandet självt”.²³³

När Deleuze säger sig söka ett tänkande utan bild rör det sig visserligen om ett tänkande bortom den representationella bilden, men inte om ett tänkande utan bild överhuvudtaget.

Tvärtom hänvisar han med sitt simulacrum till just en bild, men en bild utan likhet.²³⁴

En bild som uttrycker skillnad genom skillnad.

En bild som rör sig.

En bild som säger.

En bild som tänker.

²³² Ibid, 67. “[T]he difficulty facing everything is to become its own simulacrum, to attain the status of a sign in the coherence of eternal return”.

²³³ Ibid, 139. “The conditions of a true critique and a true creation are the same: the destruction of an image of thought which presupposes itself and the genesis of the act of thinking in thought itself”.

²³⁴ Med tiden försvinner simulakrat ur Deleuzes vokabulär för att i stället ge plats åt ett mer explicit skrivande om bild och rörliga bilder. Men själva den representationskritiska grundtanken som formuleras här, formuleras i konstruktiva termer på ett sätt som skall följa honom vidare i hans fortsatta tänkande om och med bilder. I *Difference and Repetition* skriver han att ”skillnad inte ligger mellan simulacra, modeller och kopior. Alla ting är simulacrum i sig själva.” (67). Ett årtionde senare skriver han i *Cahiers du Cinema* att ”[d]et finns bilder, ting är i sig själva bilder [...] Det finns inte alls någon skillnad mellan bilder, ting och rörelse.” Gilles Deleuze, *Negotiations 1972–1990*, 42.

11. ATT GÖRA OM OCH OM IGEN

Frågan om vad det är jag gör när jag gör en bild skulle kunna omformuleras på många sätt.

I stället för att tänka att jag gör en bild av någon, kanske jag bara kan tänka att en bild görs.

Och att den bilden gör något som inte jag gör.

Att det inte bara är jag som gör.

Jag tänker kanske något med bilden, men bilden tänker också något som inte jag tänker.

Ok, men tänker den något av vikt?

Nej, det är kanske inte säkert.

Det händer kanske ytterst sällan.

Men poängen är att den skulle kunna göra det.

Frågan är hur den skulle kunna göra det.

Och framför allt, vem eller vad som skulle avgöra om den gör det.

Känslan när jag står inför den överstrukna transkriptionen som blivit rörliga bilder är att dom gör något bortom min kontroll.

Även om det är jag som skrollar är det som att dom bara händer.

Som att dom bara är där.

Att dom har ett eget liv.

Och gör något på egen hand.

Men vad gör dom?

Ja, i stället för att fråga vad jag gör när jag gör bilder, kan jag kanske fråga vad bilderna gör.

Vad dom gör på egen hand.

Om jag bortser från hur jag alls skulle kunna säga något om det (utan att säga något annat), kan jag ändå inte sluta tänka att bilderna inte blir till av sig själva.

Att dom inte kommer från ingenstans.

Att dom inte bara redan är där.

Att dom står i (tacksamhets)skuld till något eller någon.

Och då tänker jag inte bara på Carsons ord.

För när jag ser dom överstrukna orden bli till bilder, kan jag inte undgå att längta efter dom ljud och bilder som dom i sin tur är en transkribering av.

Det är väl därför jag alls får för mig att börja skrolla i dokumentet.

För att jag så intensivt letar efter sätt att få orden att börja röra sig igen.

För jag kan inte välja att inte stryka över dom orden.

Jag kan inte välja att inte svara an på kravet att ta bort dom, eller rättare sagt dom bilder och ljud som dom kommer ur.

Jag kan inte hävda att dessa bilder och ljud endast opererar på egen hand, att dom inte har något att göra med verkliga personer.

Det var just bilderna och ljuden du inte längre ville skulle vara med.

Orden kunde stå kvar, om kropp och röst togs bort.

Då blev dom i och för sig ett slags bilder och ljud igen, likt undertexter till en stilla atmosfär.

Men snarare likt en frånvaro av bilder och ljud, som visade att något tagits bort.

Bilder och ljud kan tillhöra någon som vill något annat.

Du har ingen skyldighet att förklara varför.

Varken bilderna eller ljuden kan kräva det av dig.

Ibland får dom bara fint stå tillbaka.

Du går före.

Om det finns en poäng i att omformulera frågan om vad jag gör när jag gör en bild av någon till en fråga om hur bilder också är verkliga, och hur dom kan göra eller till och med tänka något i egen rätt, skulle det kunna förstås som en mer strikt ontologisk fråga om det filmiska mediets materialitet.

I det här projektet närmar jag mig bara den frågan i relation till sociala och etiska aspekter av den filmiska processen.

I *Samtal om samtal* utgår den filmiska frågeställningen från filmandet som social situation, liksom den filosofiska utgångspunkten består i det filosofiska görandet som social situation. Det hela börjar i ett intresse för hur en filmisk samtalspraktik kan fungera som en filosofisk lärandepraktik.

Men det fortsätter också i längtan efter denna praktiks förmåga att generera ett filmiskt samtal som skulle kunna föreslås som ett filosofiskt uttryck.

En text är ett exempel på ett filosofiskt uttryck.

Skulle en film också kunna vara det?

Den frågan är också i viss uträkning en fråga om filmmediet i sig.

Den behöver adressera vad det är i det filmiska som kan relatera till det filosofiska.

Den behöver också adressera vad det filosofiska är, men det får vi komma tillbaka till.

Även om min frågeställning adresserar det filmiska uttrycket i sig, utgår den från hur detta uttryck blir till genom den filmiska processens sociala aspekter.

Därför vill jag närma mig en specifik situation av inspelning, klippning och återseende, snarare än att företa en mer generell mediemateriell utredning.

Samtidigt vill jag utifrån detta enskilda och konkreta fall spekulera på ett mer abstrakt filosofiskt plan över hur det filmiska skulle kunna tänkas göra något (filosofi) i egen rätt.

Men ett sådant spekulerande behöver inbegripa frågan om var den kommer ifrån.

Vem det är som spekulerar och hur.

För även om det, med Deleuze, skulle kunna kännas fint att lämna över agensen till bilderna, kan jag inte blunda för vad dom gör med oss som ändå också är en del av dom.

Bilderna må göra en massa saker på egen hand och komma från alla möjliga andra ställen än oss, men dom påverkar oss som varit med ändå.

Dom gör något med oss, men vi gör också dom.

Dom skulle inte finnas utan oss.

När Jean-Luc Godard säger att filmen tänker själv svarar Marguerite Duras: ”Prata inte strunt. Filmen tänker inte på egen hand. Utan dig skulle det inte funnits en film”.²³⁵

Jag har tagit ett initiativ till att göra filmen och jag kan radera den.

Jag är ett jag som finns och jag har en roll i det här.

Jag har att försöka redogöra för den rollen så gott jag kan, hur opak jag än är för mig själv, och hur mycket annat än jag det än är som gör när jag gör det jag gör.

Jag har att i och genom filmen försöka redogöra för min del i hur den blir till, även om det är så mycket mer som bestämmer den, vilket i sig tar mig utom filmen också inom filmen.

Det är därför jag fortsätter att hålla fast vid Butler.

Det är därför den här filmen ser ut som den gör, även om den bara är en början till ett svar.

²³⁵ Pantenburg, *Farock/Godard*, 68, not 105. Pantenburg citerar Marguerite Duras (i Turnbolls översättning): “Don’t talk nonsense. The film doesn’t think on its own. Without you, there wouldn’t be a film” (Marguerite Duras, Jean-Luc Godard, “Entretien télévisé”, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard: Tome 2 1984-1998*, Paris: Cahiers du cinéma, 1987, 140–147, 143.)

Men filmen ser också ut som den gör för att den gör något som jag inte kan se när jag gör den.
Det är kanske inte heller något jag kan få syn på genom att skriva om den.
Det syns kanske bara i själva filmen.
Annars skulle det kanske inte heller vara någon vits att göra den.
Om den inte tänkte något på egen hand.
Det är det jag längtar efter.
Och när jag skriver om att tänka tänker jag på att göra filosofi.
Det är därför jag fortsätter hålla fast vid Deleuze.
Det är därför den här filmen alls finns.

Men den skulle inte heller finnas och se ut som den gör om det inte vore för andra filmer.
Dom är fler än det finns plats att nämna här, men det finns två som är särskilt viktiga och som också säger något om hur jag å ena sidan har svårt att släppa taget om Butler och å andra sidan om Deleuze.

Scuola Senza Fine (1983) av Adriana Monti utgår från ett utbildningsexperiment i Italien på 1970-talet som i stället för att leda till ett yrke syftade till att främja personlig och kollektiv utveckling hos folk i låglönesektorn eller utan arbete.²³⁶
Genom att utgå från deltagarnas egna levda erfarenheter handlade det om att tillsammans lära sig förstå mer av sina egna villkor och möjligheter.
Inom ramen för detta experiment höll Monti i en studiegrupp.
När kursen var slut efter ett år ville ingen sluta.
Så det arrangerades nya seminarier om litteratur, kropp och bild.
Med tiden utvecklade det sig till ett rum för gemensamt lärande vilket ledde till en strid ström av texter från händer som inte skrivit något liknande förut.
Det var något av detta Monti ville filma.

Genom att redan vara en del av ett befintligt rum för (bland annat) filosofiskt lärande initierar Monti för mig ett filmiskt samtal som närmar sig ett filosofiskt uttryck.
Det uttrycket springer ur livslånga erfarenheter av betydelsen av att få vara i ett lärande samtal (eller att inte få vara det).

²³⁶ Adriana Monti, *Scuola Senza Fine* (1983). Filmen distribueras av Cinenova (<https://cinenova.org/>). Cinenova arrangerade en visning av *Scuola Senza Fine* på Marabouparken konsthall i Stockholm 5 april 2017. Till denna visning hörde ett programblad producerat av Cinenova, vilket är min källa nedan (inklusive citat av Monti).

Scuola Senza Fine börjar med scener där det äts och pratas ihop på ett sätt som visar hur själva sättet att samtala också blir en del av vad som sägs.

Här framträder en stark känsla av samhörighet.

Därpå följer mer individuella delar där några av dom medverkande läser vad dom själva skrivit utifrån dessa samtal och dom seminarier dom sedan hade.

Det är som att filmen i kraft av denna komposition visar hur ett filosofiskt tänkande kommer till uttryck utifrån en social situation som är präglad av såväl tillit som sårbarhet.

Ett komplext sam-tal fyllt till brädden av skillnad tar form utifrån flera röster.

Efter att ha lyssnat till denna kollektivitet känner jag igen mig i Montis egen reflektion över processen:

“Filmandet av den första delen av filmen gjordes kollektivt.

Men sedan tappade alla intresset för det.

Jag bestämde mig för att göra klart den själv det är hur den andra delen, dom individuella kapitlen, tog form.

Jag fann det särskilt smärtsamt att i språk rymma de intensiva erfarenheterna av vår tid tillsammans men jag var tvungen att framföra detta så bra jag kunde.

Det är vad jag sa till mig själv varje gång jag stängde in mig för att klippa.”²³⁷

Chantal Akerman är mer bekväm med att stänga in sig i rum.

Enligt Ivone Margulies är det i detta avskilda rum som Akerman utför sina ritualer och estetiska experiment: “Detta rum är särskilt laddat med en tvångsmässig kvalitet som pekar mot en central problematik i hennes filmer: den autonoma personen”.²³⁸

Om rummet kommer före kameran hos Monti, kommer kameran för rummet hos Akerman.

Eller det är kanske snarare som att kameran är rummet hos Akerman.

Och om Monti tydligt identifierar sin roll och sitt ansvar i en filmisk praktik som strävar efter att uttrycka en social kollektivitet, har Akerman på sätt och vis en mer autonom riktning.

²³⁷ Cinenova, Programblad, Marabouparken konsthall 5 april 2017. Citat av Monti: “The shooting of the first part of the film was undertaken collectively. But then everybody lost interest in it. I decided to finish it on my own, and this is how the second part, the individual chapters, took shape. I found it painful to contain in language the intense experience of our lives together but had to convey it as best as I could. This is what I said to myself every time I shut myself away to edit.”

²³⁸ Ivone Margulies, *La Chambre Akerman: The Captive as Creator*, Rouge 2006 <http://www.rouge.com.au/10/akerman.html> (2024-03-28) “This room is especially charged with an obsessive quality that points to a central problematic in her films: the autonomous person.”

Hon kan förstås som autonom inte endast i den meningen att hon går sin helt egen väg i relation till filmiska konventioner, hennes filmer urskiljer sig också genom en obeveklig tro på bildernas egna krafter.

Det betyder inte att det inte finns ett ansvar och en kollektivitet hos Akerman.

Detta kommer till uttryck redan i en av hennes första och kortaste filmer.

Hon gör *La Chambre* 1975 tillsammans med fotografen Babette Mangolte.

Magnolte panorerar kameran som en maskin varv efter varv runt sin egen axel i liten belamrad enrummare.

Tiden är utmätt, filmen är lika lång som en rulle 16 mm (ca 10.30 min) och det är inga klipp. Vi är filmens rum från början till slut.

Kameran passerar en stol och ett bord och en vattenkittel och en skåpslucka och en byrå och Chantal Akerman och en sekretär och en diskho och en stol och ett bord och en vattenkittel och en skåpslucka och en byrå och Chantal Akerman och en sekretär och en diskho och en stol och ett bord och en vattenkittel och en skåpslucka och en byrå och Chantal Akerman och en sekretär och en diskho och en stol och....

Akerman och Mangolte blir del av rummets interiörer.

Dom blir en del av alla bilder, eller en av alla bilder.

Dom blir sina egna simulacra.

De håller sig kvar i den rörelsen.

Det är bilder som bara händer, snarare än bilder där inget händer.²³⁹

Dom pratar för sig själva, utan krav på kommunicerbarhet.

Kanske förstärks det också av att filmen är stum.

Sedan händer något mer.

Efter tre fulla varv stannar kameran för att så börja panorera åt andra hållet.

Det sker precis efter att den passerat Akerman som är i färd med att äta ett äpple.

Kameran panorerar förbi henne för att sedan återigen byta håll och passera henne.

Sedan vänder den igen och passerar Akerman, och så åter en sista vändning tillbaka förbi när hon har ätit färdigt.

Hon gnuggar sig i ögonen och lägger sig ner, precis innan kameran lämnar henne och strax därefter tar filmrullen slut.

²³⁹ Ivone Margulies, *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday* (Duke University Press, 1996), 22.

Det är som att Akerman och Magnolte markerar ett annat ansvar än det som Monti står inför när stänger in sig för att klippa.

Världen visar sig med *La Chambre* som immanent och ontologiskt enstämig.

När kameran vänder och äpplets äts visas Akerman upp som en bild bland alla andra bilder i den här världen.

Det visar till ett ansvar som handlar om att ge sig hän bilderna och dom händelser dom utgör.

Det finns en etik också hos Deleuze och den går ut på att vara händelsen värdig.²⁴⁰

Det handlar om att våga se sig som en del i ett skeende som är större än en själv.

Att låta sig bli till genom det, genom ett experimentellt skapande utan garantier.

Det behöver inte vara mer storslaget än att äta ett äpple.

Det är inte lätt att äta ett äpple framför en kamera.

Det är inte lätt att göra det värdigt.

Men att vara händelsen värdig är inte detsamma som att låta allt hända.

När Akerman pratar om sin kanske mest kända film, *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), säger hon: "Det var det här, och sen det här, och sen det här och sen det här, ingenting... som en verklig kunde luta sig emot."²⁴¹

Det påminner om den OCH-metod vi såg Deleuze utläsa hos Godard.

Om det hos Deleuze och Godard handlar om hur en multiplicitet tar form, handlar det hos

Akerman också om att lita till varje enskild dels förmåga att tala i egen sak.

on låter varje ruta tala för sig.

Men det betyder inte att inte varje ruta är noga utvald och omhändertagen.

Det finns alltid ett rum som ramar in.

En början och ett slut.

Hon har bara en rulle film.

Det handlar om att försöka lyssna till varje ruta om och om igen, varv för varv.

Och om att gnugga sig i ögonen för att se på nytt.

²⁴⁰ Fredrika Spindler, *Deleuze: tänkande och blivande* (Göteborg: Glänta Produktion, 2013), 198

²⁴¹ Ibid, 149. Margulies citerar Akerman: "There was this, and then this, and then this and then this, nothing ... one could truly lean" Citatet kommer från Caroline Champetier, "Rencontre avec Chantal Akerman: Les Rendez-vous D'Anna", *Cahiers du Cinema* 288 (May 1978), 53. Margulies förtydligar att Akerman pratar om Delphine Seyrig's ton när hon läser ett brev i *Jeanne Dielman*.

12. INBJUDAN

Gud alltså den här lyan?

Så sjuk utsikt.

Här kan man ju bara sitta och glo.

Hur länge kan du bo här?

Det lättar när vi bestämt var vi skall vara.

Jag lutar mig åt platsen.

Så får den ta över lite.

Den går ändå inte att styra.

Den ger plats åt allt annat vi har med oss in.

Blir en scen för allt vi inte vet.

Anvisar roller, relationer och stämningar.

Det en styr själv känns så försvinnande lite.

Jag förbereder mig i veckor.

Försöker tänka igenom olika scenarion.

Det är inte obetydligt men nästan.

Jag känner ju inte er så bra heller.

Inte som ni känner varandra.

Det känns som att jag kommer utifrån till er.

Eller att ni kommer utifrån till mig.

Att det hänt så mycket för er men inte för mig.

Jag är fortfarande kvar där vi slutade.

Missar allt mellan stopp och start.

Men det är poängen.

Det som händer mellan start och stopp händer bara där och då.

Ingen annanstans.

Då är vi ändå där i samma rum på något sätt.

Men det rummet bestäms av allt det andra som hänt mellan stopp och start.

Det bestämmer om, när och hur jag tar upp kameran.

Det bestämmer hur vi pratar, och vad vi därigenom säger och inte säger.

Det bestämmer hur vi tänker, och vad vi därigenom tänker och inte tänker.

Vad kan vi veta om allt det där andra?

Är det att fråga efter vad filosofi är?

Minns ni när vi läste *Diproses What is (Feminist) Philosophy?*²⁴²

Det är sex år sedan nu.

Vi hade läst den innan men vi läste den igen, efter att vi sa att vi behövde lägga undan kameran för att komma vidare.

För att något annat skulle hända.

Om nu rummet med kameran fick oss att tänka på ett visst sätt, behövde vi lägga undan kameran för att tänka på ett annat sätt.

Så vi bestämde oss för att börja med att läsa något ihop igen.

Kanske kunde vi också skriva något sedan?

Fast just det ja, först började vi ju med Stengers och Desprets *Woman Who Makes a Fuss*.

Vi började med den för att deras projekt är att bjuda in fler.

För att det var något vi också tänkte på.

Som ett sätt att komma vidare.

Men hur?

Skulle vi göra en kurs?

Inte på riktigt, inte än i alla fall, men mer som något slags iscensättning?

Stengers och Despret bjuder in ett antal personer att bidra till sin bok, men dom är tydliga med att det är dom själva som till sist skriver boken.

Dom inkluderar sin inbjudan i boken och vi fastnade vid den.

Vid hur dom formulerar problemet dom är intresserade av.

Eller hur dom inte formulerar det.

Hur dom vågar avstå från det.

²⁴² Rosalyn Diprose, "What Is (Feminist) Philosophy?", *Hypatia*, Vol. 15 no. 2 (Spring 2000), 115-132.

Och hur dom vågar göra det utifrån en relativt privilegierad position.

För Stengers och Despret är relativt etablerade, inom filosofin, inom universitetet.

Även om bara en av dom, än så länge, lyckats bli professor.

Men dom är, som dom med Donna Haraway säger, ”O-oskyldiga”.²⁴³

Med det kommer en rad akuta krav.

Ett är att lära sig situera sig själv ”och att göra det på sätt som skapar nya sensibiliteter, som bättre motstår det alternativ som framställs som det enda möjliga”.²⁴⁴

Dom skriver om hur dom egentligen inte haft så svårt att ta sig in och ta plats inom akademien.

Om hur dom inte tänker att det dom gjort där som filosofer är något dom gjort för att dom är kvinnor, utan för att dom drömt om att filosofi kan göras på deras sätt också att: ” det var genom att göra filosofi på det viset som vi visade att det var möjligt”.²⁴⁵

Ibland har det ju känts så, som att allt är möjligt.

Att något skulle kunna bli annorlunda.

Genom det vi gör.

I alla fall för oss.

Och därigenom kanske för andra?

Eller?

För det är också det.

Att det kan kännas som att det bara handlar om oss.

Hatar när vi hamnar där.

Men så plötsligt händer ändå något.

Det kan vara så lite.

Det hade säkert varit ännu mindre om det inte var för att jag behövde det så mycket.

Men inte ni?

Jag levde genom det som jag hoppades skulle hända.

Jag vet inte om det hände eller om det bara var att jag ville att det skulle hända.

Behövde jag det för att det här skulle bli något som räknades?

Ja.

²⁴³ Stengers, Despret, *Woman Who Makes a Fuss*, 151. Begreppet ”non-innocence” kommer från Donna J. Haraway, *When Species Meet* (Minneapolis: Minnesota University Press, 2007), 41.

²⁴⁴ Ibid, 152. ”[...] learning to situate oneself, and to do so in a way that creates new sensibilities, which better resist the alternatives that are deemed inescapable.”

²⁴⁵ Ibid, 15. ”it was in doing philosophy this way that we showed that it was possible.”

Men det handlade inte bara om mig.
Det var inte det som drev det.
Jag ville att det skulle hända för fler än mig.
Eller inte ens för fler än mig, utan för andra än mig.
Om jag ville att det skulle hända för mig, så skulle det hända för mig.
Det är skillnaden.
Det hade bara handlat om att prioritera för mig.
Att välja och välja bort.
Att alls kunna göra det är det många andra som inte kan.
Att skriva det är det många andra som inte kan.
Tänk om dom kunde.
Eller tänk om jag inte längre kunde.
Om jag helt enkelt fick stå tillbaka och vara tyst.
Om jag hade att lyssna.
Skulle jag kunna det?
Säkert.
Till och med det skulle jag kunna.
Men vad skulle det spela för roll?
Det tar stopp där eller hur?

Eller, är det just det jag inte kan?
Kan jag inte bara hålla käften?

Jag svarar att det enda svaret är drömmen om att det inte bara är jag som pratar.
Att ni är fler.
Och att det därför faktiskt finns något att lyssna till.
Att det är det jag har att lyssna till.
Att lyssna till det jag säger och det som sägs.
Var det vad ni menade med att ha örat nära munnen?

Minns ni när ni såg er själva för första gången?
Maria, du sa att det var som att du fått en lillasyster.
Kajsa, du sa att det var som att du fått en ny kompis.
Hur var det för mig?

Det var inte första gången för mig.
Jag har hört mig själv så många gånger nu.
Hör mig själv hela tiden.
Det är därför jag behöver skriva nu.
För att försöka höra bättre vad det är jag säger när jag säger att jag lyssnar.

Stengers och Despret skriver att dom är Virginia Woolfs svekfulla döttrar.
För att dom inte gjort som hon sagt.
För att dom inte följt hennes varning till alla döttrar och systrar till dom utbildade män som till sist tvingades släppa in dom till universiteten.
För att dom inte stannade upp där vid tröskeln och tvekade.
Och tänkte.
För vi måste tänka, säger Woolf, så som kvinnor alltid vetat hur en gör, så som kvinnor aldrig slutat att göra.²⁴⁶
”Kvinnor” behöver här inte avse något essentiellt kön eller ett givet genus, utan en position som ofta fortsätter att stängas ute från dom filosofiska institutionerna.
Även om Stengers och Desprets teman – såsom hypnos, beroende, häxor – ofta ansetts misstänkta, har dom själva inte stängts ute.
Det, skriver dom, har dom inte tänkt på.
Deras o-oskyldighet består i den minnesförlusten.
I hur dom inte trätt in i akademien med en fråga om vad det betyder att göra det som ”kvinna”.
Därför säger dom sig behöva återvända till tröskeln för att stanna där och tveka och tänka och vägra glömma hur universitetet aldrig tillräckligt förändrats i takt med nya ankomster.
Det ”vi” som måste tänka här gör det för att förändra universitetet.
Stengers och Desprets fråga är vad Woolfs uppmaning kan göra idag.
Det är en fråga om terräng.
Inte bara om ”den terräng vari vi tänker”, utan också ”vilken terräng som får oss att tänka”.
Och om vi nu måste tänka, vad kan vi tänka om vad ”kvinnor” gör med tänkandet?

Vi fastnade för hur löst Stengers och Despret skrev sin inbjudan.
Dom skriver senare att dom inte ville förklara vad dom ville, utan att dom snarare ville att dom inbjudna skulle undra vad det egentligen var Stengers och Despret ville.²⁴⁷

²⁴⁶ Ibid, 25-26.

²⁴⁷ Ibid, 83.

För dom är det ingen undersökning, utan ett spekulativt försök att inducera och infektera.²⁴⁸

Att framkalla en ”induktion som ger ett problem som ännu inte finns [på samma sätt], [och] kraften att rekrytera dom som kommer frambringa dess existens”.²⁴⁹

När dom vill återvända till Woolfs kall är det ett återvändande till ett problem genom att omformulera det på nytt utifrån varje deltagares position.

Det handlar om ”en tillit till möjligheten av att ett problem, när det väl befriats från dom generaliseringar som tar det som gisslan, kan sprida sig till oväntade dimensioner, och bli något som tvingar en att tänka”.²⁵⁰

Det handlar om en tro på omformulerandet av ett problem som något som i stället för att nå fulländning, alltid fortsätter röra sig om ett möte: ”alltid ’här’, aldrig i allmänhet”.²⁵¹

Stengers och Despret sätter sin tillit till att Woolfs rop kan väcka dom ”kvinnor” som skulle kunna föra det vidare: ”Vi adresserade därför kvinnor som vi tänkte var i en position av att situera sig som Virginias arvtagerskor, för vilka tänkande inte var ett medel utan det som stod på spel”.²⁵²

Vad som står på spel är möjligheten av att tänka tillsammans.

Stengers och Despret drömmer om mellanrum där gemensamt tänkande kan skapas och kultiveras.

Det handlar inte om att utmana den ”stora” filosofin, utan om en längtan efter en värld mer möjlig att leva i.

Det är ingen plats för heroiskt motstånd: ”att stå emot är (bara) att existera”.²⁵³

Ett mellanrum för gemensamt tänkande existerar bara om det kan bestämma sina egna villkor: ”Det kan bara existera [...] om det som det gör också är vad som håller det vid liv”.²⁵⁴

Vi läste det som att det vi gör kommer genom att vi gör det.

Att det är själva görandet som gör det.

²⁴⁸ Ibid, 87.

²⁴⁹ Ibid, 84. “[...] an induction that gives a problem which that doesn’t yet exist, the power to recruit those who will bring it into existence.”

²⁵⁰ Ibid, 56. “[...] a trust in the possibility that a problem, once freed from the generalities that take it hostage, once it is given a chance, might spread out to unexpected dimensions, becoming something that obliged one to think [...]”.

²⁵¹ Ibid, 67. “[...] always ’here,’ never in general.”

²⁵² Ibid, 80. “We were therefore addressing women whom we thought were in a position to situate themselves as Virginia’s heiresses, for whom thinking was not a means but what was at issue.”

²⁵³ Ibid, 46. “[...] to resist is (just) to exist.”

²⁵⁴ Ibid. “It only exists if it is capable of holding fast, of determining its own make-up, of fabricating its own *raison d’être*, that is, if what it does is also what keeps it alive.”

Att det varit så för oss.
Och när vi inte gör det så finns det inte.
Men så finns ändå det vi filmat.
Som film.
Något finns kvar.
Det är något annat.
Att filma är en sak.
Filmen något annat.

Var det bara för oss eller kunde det också vara för någon annan?
Vad skulle vi kunna bjuda in till?
Vem skulle vi bjuda in?
Och varför?
För att komma vidare, sa jag.
Med vadå, frågade ni.
Med det vi gör, svarade jag.
Men vad är det vi gör då, frågade ni.
Jag vet inte, sa jag.
Nä, sa ni.
Men vi har ju ändå gjort något, frågade jag.
Ja, svarade ni.
Det har ju ändå hänt en del, frågade jag.
Ja, svarade ni.
Men det är ju inte säkert det blir en film, till exempel, sa jag.
Det har ju aldrig varit säkert att det blir en film, sa jag.
Nej, filmen har ju alltid varit din idé, sa ni.
Den har aldrig varit vår idé, sa ni.
Men jag vill gärna vara med och prata om hur den kan bli, sa du Maria.
Men jag vill aldrig att det skall ta slut, sa du Kajsa.

Det var då vi bestämde oss för att läsa Diproses text igen.²⁵⁵

Vi hade läst den innan för att vi tyckte hon skrev så bra om Levinas.

²⁵⁵ Diprose, "What Is (Feminist) Philosophy?".

Inför dom sista inspelningarna skrev jag ett brev till er för att sammanfatta vad vi gjort.
Det första jag skrev var, att för mig började något redan innan samtalsgruppen ni initierade på högskolan tog vid, nämligen när vi läste kursen om Levinas höstterminen 2012.
Jag skrev att det finns en utgångspunkt där, som har att göra med ansvar.
Om hur vi svarar an till varandra, hur vi lyssnar och hur varje lyssnande också är ett sägande.
Ett lyssnande och ett sägande genom vilket vi blir till som subjekt.
En öppenhet inför varandra och andra.
En sårbarhet, en formbarhet, och ett beroende som föregår och inte går att välja bort.
En etik som föregår det ontologiska, eller som är sammanvävd med det ontologiska.
Ni höll med om att det var något sådant det började med.
Och när vi läste Diprose var det som att hon skrev om just det vi pratade om när vi läste Levinas.

13. GENEROSITET

Precis som Stengers och Despret frågar sig Diprose vad det är som får oss att tänka.

Men hon är mer specifik: ”Vad får oss att tänka feministiskt?”.²⁵⁶

När hon skriver om tänkande handlar det dessutom mer explicit om filosofi.

Hon börjar med att skriva om när Deleuze skriver med Felix Guattari.

Deras titel frågar ”Vad är filosofi?”, Diproses frågar ”Vad är (feministisk) filosofi?”.²⁵⁷

Hennes svar utgår från sociala relationer som en grund för feministisk filosofi.

Sociala relationer hittar hon inte mycket av hos Deleuze och Guattari.

En skulle ju tro att där i alla fall fanns något, dom är ju ändå två?

Fast dom fick kanske aldrig riktigt till att skriva ihop.

Det verkar som att det var Deleuze som skrev när det väl kom till kritan.²⁵⁸

Varför är det så svårt?

Varför finns det så få kollektiva avsändare inom filosofin?

Hur mycket har det att göra med det skriftligas dominans och individualiserande tendens?

Det ni skrivit ihop är det bästa jag läst.

Om texten ni skrev ges ut skulle det inte vara något snack om att det är filosofi.

Men vad är samtalen, jag menar dom filmiska samtalen.

Kan dom också vara filosofi?

Eller göra filosofi?

Vad är här skillnaden på att vara och att göra?

Handlar görandet mer om praktiken?

Om hur filosofi blir till?

Räknas något som filosofi först när det är klart för presentation?

När det materialiseras och görs delbart?

Men slutar det någonsin att vara en praktik?

För sen, när någon läser eller ser eller hör, fortsätter väl filosofin göras och bli till?

²⁵⁶ Diprose, ”What is (Feminist) Philosophy?”, 115.

²⁵⁷ Deleuze, Guattari, *What is Philosophy?*.

²⁵⁸ Det finns en debatt om detta inom forskningen kring Deleuzes och Guattaris (sam)arbetete. Jag följer Jakob A. Nilsson i hur han menar att åtminstone *What is Philosophy?* tycks vara konkret skriven av Deleuze, även om det gjordes i viss dialog med Guattari. Jakob A. Nilsson, *Cinecepts, Deleuze, and Godard-Miéville: Developing Philosophy through Audiovisual Media* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023), se ”Abbreviations of Works by Gilles Deleuze”.

Det är inte svårt att tänka att samtal kan vara praktik.

Men skulle det också kunna vara materialisering?

Vad händer i så fall när samtalet materialiseras?

När det materialiseras som film till exempel?

Fryser materialisering ett samtal?

Slutar det därmed att vara just ett samtal?

Det filmiska samtalet är ett samtal som inte skulle äga rum om det inte filmades.

Det är inte ett filmat samtal

Det fångar inte ett samtal som redan förs.

Det händer bara där och då, i och med själva inspelningen.

Det blir till som film.

Det finns visserligen en praktik som föregår den filmiska materialiseringen, som består i läsande, skrivande, samtalande och allt möjligt annat, precis som en textuell materialisering också föregås av en sådan praktik.

Men filmen och texten blir något annat än den praktiken.

Vad är det som är annat?

Det verkar som att något står stilla.

Men det är inget som stannat upp.

Ingen frysning eller konservering.

Kanske mer som en kondensering eller intensifiering?

Som en sammandragning som får andra konturer, och blir något annat i och med det?

För det filmiska samtalet håller inte fast något som tidigare rört sig.

Det begriper sig inte på något.

I stället är det ett nytt begrepp.

Ett grepp, som håller om och håller av, som är ett givande.

Ett medgivande.

Något ger sig till känna.

En bekännelse.

En annan rörelse, formering, formulering, artikulation tar form.

Ett sägande.

Det filmiska samtalet blir inte bara till vid inspelning, utan också vid redigering.

Dom två nivåerna av samtal kan vara mer eller mindre nära varandra.

Dom är släkt, men skiljer sig alltid.

Ett nytt samtal blir till vid redigeringen av en inspelning, och återigen vid redigeringen av inspelningar från olika tillfällen.

Fortsätter det filmiska samtalet när och efter det visas, när och efter det betraktas och hörs?

Nej, det filmiska samtalet som materialisering fortsätter inte då.

Precis som den filosofiska texten inte gör det.

Liksom det filmiska samtalet föregås av en praktik av bland annat samtal, följer andra samtal när och efter det filmiska samtalet tas emot av någon annan.

Med dom samtalen, som kommer före eller efter det filmiska samtalet, är något annat än det filmiska samtalet.

För det filmiska samtalet, som filmiskt uttryck, är lika enstämmigt som texten, i den meningen att det framträder som ett tal och inte flera tal.

Det handlar inte om dialog.

Det må vara ett tal som består av flera röster, kanske ett slags kör.

Men det är bara ett tal, en artikulation.

Kalla det ett sam-tal.

Det filmiska samtalet är ett sam-tal, ett filmiskt tal som kommer från flera.

Det hålls ihop som ett tal, en artikulation, vid den tidpunkten det presenteras som ett verk.

Det består i ett första filmiskt samtal som blir till genom inspelning, ett andra som träder fram vid redigeringen och ett tredje som tar form i och med att filmen presenteras.

Det kan röra sig om många skilda inspelningar, om en redigering som inbegriper ett komplex av olika tidslinjer och om en presentation som tar i bruk en mängd skärmar eller kanaler i diverse temporaliteter och spatialiteter.

Men det filmiska sam-talet, när det till slut presenteras, hur det än presenteras, bildar ett samlat tal, ett enskilt avgränsat uttryck.

Det blir till som uttryck genom att svara an till en viss situation på ett visst sätt och inte ett annat.

Hur den avgränsningen blir till är en fråga om an-svar.

Det är ett svar, ett svarande an.

Kan ett sådant svarande, förstått som ett filmiskt samt-tal, utgöra ett filosofiskt uttryck?

Och vilken del har jag i så fall i det?

Vad kan filosofi vara och kan jag som filmare vara en del av det?

Diprose menar att feministisk filosofi opererar genom att skapa nya begrepp.²⁵⁹
Det rör sig inte om begrepp i någon vardaglig bemärkelse, utan i Deleuzes mening.
Hon skriver nämligen om hur filosofi hos Deleuze inte handlar om att kontempera, reflektera eller kommunicera, utan om att skapa nya begrepp som är att förstå som något singulärt.
Detta är inte propositionella begrepp i den meningen att dom representerar något.
I stället är dom ett slags möjliga blivanden som villkorar dom problem dom är satta att lösa.
Det innebär enligt Diprose att begreppet för Deleuze är ett okroppsligt uttryck för en händelse, i den meningen att det inte knyter an till ett ting eller en essens.²⁶⁰
Det finns dock ingen händelse före begreppet.
Händelsen blir snarare till genom skapandet av begreppet.
Och inte heller kan filosofen tänkas föregå begreppet.
I stället blir filosofen till genom att utsägas av vad Deleuze kallar en ”begreppslig persona”.²⁶¹
Det är ett slags filosofiskt fabulerad figur som framträder i själva detta sägande.
Det låter lite som en cirkel, men tänk performativt som Butler.
Tänk på hur vi hela tiden har gått i cirklar och pratat om vad vi pratat om att vi pratat om.
Fast kanske har det varit mer som spiraler, vi har återvänt med en skillnad.
Vi har också blivit fler när vi tittar på det vi filmat, när vi om och om igen har träffat våra filmiska småsyskon som både irriterat och inspirerat oss.
Vi har pratat till dom och dom har pratat tillbaka till oss.
Dom har sagt mer till oss än vad vi sa till dom.
När dom transkriberats och blivit text har dom också blivit och sagt något annat.
Som ett slags persona eller figurer som närmat sig oss allt mer.
Eller så är det vi som närmat oss dom.
Ibland är det som att vi inte har vetat vem som är vem.
Vem det är som säger.
Vem det är som tänker.
Vem det är som blir.
Eller var vi är.
Är vi i filmen nu, frågade ni ibland.
Är det här filmen?

²⁵⁹ Diprose, ”What is (Feminist) Philosophy?”, 117.

²⁶⁰ Ibid.

²⁶¹ Ibid, 118. Deleuzes term i engelsk översättning är här ”conceptuell personae”. Jag väljer att använda ”begreppslig” och inte ”konceptuell persona” eftersom det är just skapandet av begrepp det handlar om, och inte till exempel konceptkonst. (Av samma anledning översätter jag ”concept” till ”begrepp” och inte ”koncept”.)

Diprose beskriver vidare hur Deleuzes begrepp träder fram på ett immanensplan, eller inom ett slags bild av tänkandet.²⁶²

Hon intresserar sig för en senare period hos Deleuze, så denna bild är inte den dogmatiska variant han tidigare kritiserat utan det han själv föreställer sig som tänkandets plats.²⁶³

Diprose skildrar den platsen, immanensplanet, som ett slags historiskt och socialt situerad miljö som inbegriper vissa föreställningar om vad tänkande och filosofi är.

Därigenom kommer immanensplanet att bestämma vilka begrepp som alls blir möjliga och vilken väg dom kommer att ta.

Diprose förstår utifrån detta Deleuzes filosofi som experimentell, eftersom det handlar om att via fabriceringen av begrepp omformulera problem på sätt som inte försöker beskriva något som redan finns, utan som kan öppna för nya möjligheter.

Diprose tar upp Genevieve Lloyds begrepp ”det manliga förnuftet” för att ge ett exempel på Deleuzes tanke om begreppet, och för att visa varför skapandet av sådana nya begrepp enligt henne är så viktigt för en feministisk filosofi.²⁶⁴

När Lloyd läser filosofins historia blir det tydligt hur förnuftet tillskrivits det manliga medan det kvinnliga aktivt exkluderats från det, och att det kvinnliga därför ofta konstruerats genom en sådan uteslutning.

Poängen med Lloyds begrepp om ”det manliga förnuftet” är att det inte adresserar ”kvinnan” eller ”det kvinnliga” utan snarare ”förnuftet”, ”tänkandet” och ”filosofin” som problem.

(Här kan vi också tänka på ”det manliga” som ”det vita”, ”det kapitalistiska”, ”det koloniala”, ”det neurotypiska”, etcetera, med andra ord det dominerande och privilegierade, alltmedan ”det kvinnliga” kan tänkas stå för dom positioner som underordnas allt detta.)

Härigenom visar Lloyd enligt Diprose hur en manligt dominerad filosofihistoria leder till att dom problem som adresseras i skapandet av begrepp är dom problem som rör det manliga.

Dom begrepp som överhuvudtaget kan träda fram blir dom som kan bekräfta och befästa statusen hos dom manliga positioner varigenom dom framträder.

Och dom problem och begrepp som en kvinna skulle kunna tänkas anse vara filosofiska avvisas som irrationella av den enkla anledningen att ”hon är en kvinna och per definition därför inte kan införliva förnuftet”²⁶⁵.

²⁶² Ibid.

²⁶³ Deleuze, Guattari, *What is Philosophy?*, 35-60.

²⁶⁴ Diprose, ”What is (Feminist) Philosophy?”, 118-119.

²⁶⁵ Ibid, 119. “[W]hat a woman may count as a philosophical problem and the concept that emerges from her exploration of that problem may be dismissed as irrational simply because she is a woman and by definition does not embody reason.”

Det var dessa slags erfarenheter ni pratade om som anledningen till att starta samtalsgruppen. Erfarenheter, frågor och problem som avvisades som irrelevanta och utan filosofiskt värde. För att dom inte kom från rätt ställe. Men också för att dom därigenom innebar ett hot mot det som räknades.

Diprose skriver att det kommer finnas problem som vissa kvinnor tar upp, sexism inom ett immanensplan till exempel, som en man inte ens skulle märka.²⁶⁶

Det är därför en filosofi för att kunna adressera sådana problem kräver nya begrepp. Sådana begrepp kommer att framstå som främmande och opassande för den miljö dom framkommer i.

För er var det inte bara en fråga om *vad* utan också om *hur* och *vem*.

Hur pratar vi?

Hur lyssnar vi?

Och vem pratar?

Vem lyssnar?

Vem är ens där?

Vem tänker inte ens på att söka?

För dom där planen är väl inte bara sexistiska utan även rasistiska?

Och en fråga om klass, och funktion?

Vi är dom som var där.

Vi är dom som sökte och passade in.

Vi är o-oskyldiga.

Går det att ta sig själv som ett negativt exempel?

Går det att studera sig själv som ett uttryck för något som behöver bli annorlunda?

Går det att höra vad en säger då?

Går det att höra något annat än sig själv?

Hur går det egentligen att ha örat nära munnen?

Vems öron och mun är det vi pratar om?

Vilka är vi som skall prata om det och var skall vi vara?

²⁶⁶ Ibid.

Vi är dom som kommit in och vi kunde till och med boka ett eget rum.

Det var bara att mejla kåren.

Men varför kom det så få?

Alla vi pratat med har ju sagt att det är en så himla bra och viktig grej, sa vi.

Kanske ingen egentligen tycker det, tänkte vi.

Så det känns ju som att många känner som vi, att det finns ett behov, fortsatte vi.

Men alla har så mycket att göra, sa vi.

Och vem hade inte det?

Är det egentligen någon mening att lägga ner så mycket tid på det här, ville vi inte tänka.

Vad händer med tiden när folk börjar på högskolan, var det en som frågade på den andra träffen.

Vet inte, men vi kan väl försöka vi som ändå är här, nu är vi ju ändå här, svarade en annan.

Nu är vi ju ändå här.

Ja, vi kan väl bara prova lite och se vart det leder, föreslog vi.

Det behöver ju inte bli något alls liksom.

Men det känns fint att ni som är här är här.

Ja, vi kan väl kanske bara utgå lite från var vi är, sa den första.

Ja, och utifrån vad var och en kommer med liksom, sa vi.

Och sedan så sa du att det där som jag sa var så himla bra.

Och då sa jag att det ju var du som sa allt så himla bra.

Åh tack detsamma sa du och så sa du att du blev så himla glad att vi äntligen kunde börja prata om det.

Ja det här känns liksom som det viktigaste som finns ändå.

I alla fall för oss.

Det är något som händer här som inte händer annars.

Något här får oss att vilja fortsätta tänka.

Ihop.

Vad är det?

Om filosofi handlar om att skapa nya begrepp frågar sig Diprose hur det går till, alltså vad det är som motiverar deras skapande.²⁶⁷

²⁶⁷ Ibid, 127.

Deleuze svarar inte riktigt på frågan, i alla fall inte på ett sätt som övertygar henne. När hon läser honom finner hon som vi sett att begrepp skapas genom en begreppslik person. Det är en figur genom vilken det immanensplan filosofen befinner sig på passerar. Personen beskrivs som begreppets vän. En vän som framträder tillsammans med begreppet på ett fält av rivaler. Den är inte filosofens representant, utan snarare vad den filosofen är i färd med att bli genom sitt formulerande eller sägande. Vad Diprose får svårt för hos Deleuze är hur skapande av begrepp förstås som något solitärt, i det att filosofen, eller om det nu är den begreppslika personen, verkar vara den enda vän begreppet behöver. Vi tyckte så mycket om hur hon skriver att begreppet behöver fler vänner, ”följeslagare, mentorer, studenter, älskare, mödrar och bröder”.²⁶⁸ Och systrar, la ni till med en stämma.

Diprose lägger till att Deleuze inte ser hur filosofens egna sociala erfarenheter formar skapandet av begrepp.

Hon menar att ett feministiskt tänkande springer ur sociala erfarenheter av att något stör. Till exempel när ett ”manligt förnuft” dominerar det immanensplan en befinner sig på. För Diprose har det slags tänkande som sådana störningar tvingar fram, alltså det slags skapande av begrepp som då krävs, en kroppslig grund, såsom affektivt motiverat. Det affektiva handlar om en grundläggande kroppslig sensibilitet som hon med Levinas beskriver som något vi lever av och genom på en för-reflektiv nivå.

Innan vi medvetet reflekterar över idéer lever vi dom redan ”som en kropp som känner sig affekterad och affektiv”.²⁶⁹

Vår relation till idéer är på samma nivå som vår relation till att äta, sova och värma oss. Hos Levinas finner Diprose en långt mer affektiv förståelse av idéer än hon gör hos Deleuze. Erfarenheten av att störas av ett ”manligt förnuft” kan störa oss på för-reflektiv nivå och skapa den diffusa känsla av obehag och ovälkomnande som ni återkommit till så många gånger.

²⁶⁸ Ibid, 120. “The philosopher needs other friends necessary to the production of concepts. Rivals for sure, but also companions, mentors, students, lovers, mothers, and brothers might put us on the path of thinking.”

²⁶⁹ Ibid, 121. Diprose citerar Adriaan Peperzak: “as a body that feels itself affected and affective” (Adriaan Peperzak, *To the other: An introduction to the philosophy of Emmanuel Levinas* (West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1993), 156.)

Men det är på grund av sådan typ av kroppslig affektivitet eller sensibilitet som vi alls bryr oss om att tänka och varför vissa idéer betyder mer för oss än andra.²⁷⁰

Det visar hur skapandet av begrepp är både affektivt och socialt grundat.

Detta ifrågasätter en autonom syn på subjektet – som något som självmant och självständigt skapar sina begrepp – som Diprose menar dominerar mycket tänkande om tänkande.²⁷¹

Med Levinas vill Diprose här också vända sig mot en sokratisk kunskapsmodell som tänker sig att kunskap kan nå genom självintrospektion, och som därtill grundar sin etik i en sådan form av kunskap.

Problemet är att det bara leder till reproducerandet av det samma.

Om vi tror att vi kan hitta idéer eller begrepp i oss själva, och sedan tro att dom är generella, kommer vi aldrig att nå ny kunskap.

Och vi kommer aldrig att kunna möta andras annanhet bortom ett våldsamt appropriering. Vad som kan störa en sådan föreställd autonomi, få nya begrepp att bli till, få oss att tänka, handlar för Diprose inte bara om begreppen själva, om vad dom säger, utan om hur dom sägs.

Här kommer hon till det som ni också från början var inne på.

Det handlar inte bara om innehållet i det sagda, utan om hur det sägs.

Och det som säger är, i Diproses läsning av Levinas, den andres alteritet.

Det som rubbar mig är inte vad den andre säger utan hur den säger det.

För den andres alteritet ifrågasätter min egen autonomi, mitt eget själv-ägande, genom att uppenbara sig som något jag inte kan begripa, inlemma eller appropriera.

Mot en sokratisk förlossningskonst ställer Levinas ”den andres undervisning”.²⁷²

Tänkandet kan bara börja i och med mötet med den andras icke-assimilerbara alteritet.

Att tänka är att undervisas av och i denna annanhet.

Det är bara i kraft av den som jag kan börja lära känna något annat än det jag känner igen.

Det är bara så jag kan tänka något jag inte redan tänkt.

Det är bara så jag kan komma bortom mig själv.

Det handlar inte om något ”bortom förnuftet” utan om dess villkor.

²⁷⁰ Ibid, 122.

²⁷¹ Ibid.

²⁷² Ibid, 124. Diprose fras är “the other’s teaching”.

Och om att dessa villkor är affektivt grundade i den andres alteritet: ”Den andras annanhet är vad som får mig att känna och får mig att tänka på vad jag känner”.²⁷³

Den andres annanhet kommer samtidigt med ett krav på ett svar.

Det är inget jag kan välja bort.

Och dess lära är att jag har att svara an till något mer än jag redan vet.

Jag behöver göra mig an-svarig genom att formulera ett svar.

Härigenom anmodar den andres alteritet mig att träda in i språk.

Språk förstås av Diproses Levinas som sägandet av det sagda.²⁷⁴

För Diprose betyder det att svarandet till den andra, och det därmed det implicita inträdandet i språk, är att överlämna sig till den andra.

Det är ett givande av sig själv bortom sig själv, i det att det är att svara an genom att omskapa sin egen egoistiska relation till idéer, och sitt eget approprierande av den andres alteritet, till nya begrepp som vänder sig utåt med öppna skakiga händer.

Men det är alltså inte ett svar och ett givande vi kan välja att ge eller att inte ge.

Det är en rörelse till, eller snarare med, den andre som vi inte kan styra.

Det är ett sägande som okontrollerbart svarar an till den andras obegripliga annanhet.

Ett tal som bara kan sägas som en omedelbar respons på den omedelbara närheten av ett omedelbart krav från en omedelbar alteritet.

Jag tänker på det som ett tal som inte kan sägas självt, utan som alltid kommer från fler, och som därför aldrig är fullt överblickbart.

Det är ett relationellt blivande som föregår fixerade positioner.

Ett tal som är en relation som genom att tala skapar det som relateras.

Det låter som ett sam-tal.

Ett sam-tal som blir till genom ett heteronomt (till skillnad från ett autonomt) an-svar.

Diprose refererar här till när Levinas i *Infinity and Totality* använder termen *conversation*.

Till när han menar att skapandet av begrepp vare sig skall förstås som en externalisering av representationer jag redan har inom mig eller som en tematisering av den andra, utan som en *conversation* där jag överlämnar mig till den andre i och med mitt svarande an till den.²⁷⁵

²⁷³ Ibid, 125. ”The other’s otherness is what makes me feel and makes me think about what I feel.”

²⁷⁴ Ibid, 127. Jag förstår språk här som något som inte behöver begränsas till det lingvistiska utan som kan handla om alla former av uttryck och artikulationer (såsom till exempel bildliga, ljudliga och kroppsliga) så länge dom i någon mening kan tänkas ”kommunicera” eller i alla fall delas på ett sätt som förutsätter något slags tolkningsram.

²⁷⁵ Ibid, 131, not 9.

Diprose är kanske inte lika upptagen av vad den här termen (*conversation*) kan betyda som jag är (och skriver bara om det i en not).

Men om jag stannar och går till samma ställe som Diprose hänvisar till i det franska originalet hittar jag termen *discours*.²⁷⁶

En vardaglig översättning är *tal*, men jag provar med *sam-tal*.

Några sidor tidigare skriver Levinas:

”Kollektiviteten i vilken jag säger ’du’ eller ’vi’ är inte plural av ’jag’.

Jag, du – dessa är inte individer i ett gemensamt begrepp.

[...]

Vi är det samma och det andra.

Konjunktionen *och* designerar här varken addition eller makten hos den ena termen över den andra.

[...]

[R]elationen mellan den samma och den andra [...] är språk.

[...]

Relationen mellan den samma och den andra [...] uppförs först och främst som ett sam-tal [...] där den samma [...] lämnar sig själv”.²⁷⁷

Lite längre fram läser jag:

”Att närma sig den andra i sam-tal är att välkomna hans uttryck, i vilket han i varje ögonblick svämmas över den idé en tanke skulle kunna bära med sig från det [uttrycket].

Det [att närma sig den andra i sam-tal] är därför att ta emot från den andra bortom jagets kapacitet, vilket betyder [...] att bli undervisad.

Relationen till den andra, eller sam-tal, är en icke-allergisk relation, en etisk relation; men såtillvida den är välkomnad är detta sam-tal undervisning”.²⁷⁸

²⁷⁶ Emmanuel Levinas, *Totalité et finité: Essai sur l'extériorité* (La Haye: Martinus Nijhoff, 1971), 43.

²⁷⁷ Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, trans. Alphonso Lingis (Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1991), 39. “The collectivity in which I say "you" or "we" is not a plural of the "I." I, you – these are not individuals of a common concept. [...] We are the same and the other. The conjunction *and* here designates neither addition nor power of one term over the other. [...] [T]he *relation* between the same and the other [...] is language. [...] The relation between the same and the other [...] is primordially enacted as conversation, where the same, [...] leaves itself.” (Min radbrytning.) Här översätter jag alltså från den redan översatta engelskan och inte direkt från franskan.

²⁷⁸ Ibid, 51. “To approach the Other in conversation is to welcome his expression, in which at each instant he overflows the idea a thought would carry away from it. It is therefore to *receive* from the Other beyond the capacity of the I, which means exactly: [...] to be taught. The relation with the Other, or Conversation, is a non-allergic relation, an ethical relation; but inasmuch as it is welcomed this conversation is a teaching [...]”.

Går vi tillbaka till Diprose ser vi hur hon betonar detta välkomnande.
Hur hon beskriver tänkandet just som ett välkomnande av den andres annanhet.
Hur detta välkomnande samtidigt rymmer ett ifrågasättande av en själv.
Och hur det också innebär ett givande av sig själv till den andre i form av ett oförutsägbart artikulerande av begrepp i språk bortom ens egen kontroll.

På ett sätt som för tankarna åter till Deleuze framstår tänkandet här som något oregerligt.
Som något som händer oss, snarare än något vi styr.
Men till skillnad från hos Diproses Deleuze är inte tänkandet hos hennes Levinas att förstå som något bortom en mänsklig gemenskap.
Det är i alla fall inte det slags tänkande hon är intresserad av.
Tänkandet, och med det sägandet, är inte något som händer oss utanför vår relation till andra.
Vi är i andras händer, bortom vår egen kontroll, i ett fundamentalt beroende av andra.
Vi tänker, säger och sägs genom dom andra vi har omkring oss.
Vad Diprose (och jag med henne) vill komma till är att lyfta fram hur filosofi bygger på sociala relationer i högre grad än vad som ofta erkänns.
Hon vill visa hur varje tanke, formulering och uttryck ges som en respons på en fundamental socialitet.
Med Levinas kallar hon detta givande av sig själv, detta an-svar bortom ens egen vilja, denna rörelse till den andre utan garantier, för ”radikal generositet”.²⁷⁹
Vad är det för ett slags generositet?

Diprose föreslår den radikala generositeten för att komma vidare till en kritik av Levinas.
Jag läser det som att hon menar att det som gör generositeten radikal för Levinas är att den är ovillkorlig, i det att den föregår varje aktiv handling.
Det handlar inte om något en kan välja att ge och än mindre styra.
Det spelar ingen roll vem eller hur den andre jag möter är.
Den andre kommer ändå alltid ifrågasätta mig och genera en respons bortom min kontroll.
Och det är först genom detta an-svar jag blir till.
För Levinas är relationen till den andre därför framför allt etisk, snarare än ontologisk.
Enligt Diprose skiljer Levinas här etik från ontologi och politik, och det är det hon vänder sig emot.

²⁷⁹ Diprose, ”What is (Feminist) Philosophy?”, 127.

För henne har generositeten en gräns.

Samtidigt som hon tror att generositeten föregår oss som aktiva subjekt vill hon tro att det finns en möjlighet för ett tänkande som, även om det initialt styrs av en sådan grundläggande och för oss opak generositet, kan styras om på sätt som inte bara upprepar det samma genom att appropriera det andra.

Det var precis där det hakade upp sig för oss också.

Det är som att det ändå inte finns någon kropp hos Levinas, hör jag er fortfarande säga.

Några år senare ger Diprose ut en hel bok om generositet med titeln *Corporeal Generosity*.²⁸⁰ Som titeln antyder står det kroppsliga i fokus.

I boken understryker hon att generositeten inte rör sig om en individuell dygd eller egenskap, eller om något som går att reducera till ett kalkylerbart utbyte mellan självständiga subjekt.

Det handlar snarare om en förutsättning för subjektets tillblivelse, i hur det konstitueras som en öppenhet inför andra, genom att givande av sig självt till andra.

Därtill är det för henne också fråga om en generositet som är djupt kroppslig, i det att den händer på en för-reflektiv nivå av sensibilitet.²⁸¹

Den nivån har vi redan varit inne på när Diprose utifrån Levinas skrev om hur vår relation till idéer är affektivt grundad i en kroppslig för-reflektiv sensibilitet.

Då var hennes poäng att det är där själva tänkandet börjar, det är där vi blir affekterade av att något stör, till exempel av ett alltigenom genomsyrande och dominerande ”manligt förnuft”.

Men vad hon nu utvecklar är hur generositeten, såsom kroppsligt grundad för-reflektiv sensibilitet, aldrig är ovillkorlig och ”rent” etisk som hos Levinas, utan alltid redan politisk.

Diprose läser det som att sägandet för Levinas är det etiska medan det sagda är det politiska, eftersom det sagda är en reducerande tematisering av sägandet även om det kommer ur det.

Hon skriver att han menar att vi blir politiska genom att tränga bort den passiva generositet som den andres sägande ställer oss inför.

Men för Diprose är denna passivitet alltid redan är aktiv och politisk, även om det rör sig om en förmedveten affektiv kroppslig sensibilitet.²⁸²

²⁸⁰ Rosalyn Diprose, *Corporeal generosity: on giving with Nietzsche, Merleau-Ponty, and Levinas* (Albany: State University of New York Press, 2002). (Artikeln ”What is (Feminist) Philosophy?” ingår som ett kapitel i *Corporeal generosity*.)

²⁸¹ Ibid, 2, 4–5, 13.

²⁸² Ibid, 169.

Med hjälp av Maurice Merleau-Ponty visar hon här till hur alla kroppar är mellankroppsliga, i det att alla kroppar lever genom och tack vare andra kroppar som redan är socialt och därmed politiskt bestämda.²⁸³

Andra kroppars sociala och politiska historia kommer alltid redan att ha präglat också min kroppsliga affektivitet, vilket kommer att bidra till att bestämma hur den generösa responsen den andra genererar hos mig kommer se ut.

Denna historia kommer att bidra till att bestämma hur sägandet blir sagt eftersom sägandet i sig alltid kommer att vara politiskt villkorat.

Det finns därför enligt Diprose ingen ovillkorlig generositet.

Det må så vara att generositeten är radikal i den meningen att den föregår val.

Men den föregår inte det politiska.

Det finns ingen ren etisk relation till den andra.

Det finns inget sägande som bara är etiskt.

Det etiska går inte att skilja från det politiska.

Det finns ingen ren etisk sfär som inte är påverkad av social (o)rättvisa.²⁸⁴

Och, fortsätter Diprose i sin politisering av Levinas, vilken påminner om Butlers, samtidigt som sägandet alltid redan är politiskt spelar det sagda faktiskt också en viktig roll.

Precis som det sagda inte finns utan sägandet, finns det heller inget sägande utan det sagda.²⁸⁵

Det sagda behövs trots allt för att den andras sägande alls skall ifrågasätta mig.

Jag kommer att ifrågasättas vad som än sägs, men något behöver ändå bli sagt för att det skall nå mig.

Sägandet behöver något slags kroppslig materialisering för att uppfattas.

Men dessutom kan det sagda att ha betydelse för vilket an-svar jag kommer att ge, till skillnad från vad Levinas enligt Diprose skulle hävda.

Även om hon följer honom när han säger att sägandets alteritet villkorar det sagda, och att det sagda aldrig kan reduceras till detta sägande, menar hon alltså att det sagda ändå spelar roll.

Det spelar inte bara roll hur något sägs, utan också faktiskt vad som sägs.

²⁸³ Ibid, 173 ff.

²⁸⁴ Det är alltså i termer av social rättvisa som Diprose tänker sig det politiska här.

²⁸⁵ Diprose, *Corporeal generosity*, 166. Diprose stödjer sig på Robert Bernasconi, "The Third Party. Levinas on the Intersection of the Ethical and the Political.", *Journal of the British Society for Phenomenology*, 30 (1): 76–87.

Som Diprose påtalat tidigare kan det få konsekvenser om en befinner sig inom en social miljö, eller ett immanensplan, där det sägande en möter gör det i ett sagt som är dominerat och genomsyrat av ”det manliga” (eller, kunde vi tillägga, ”det heteronormativa”, ”det koloniala”, det ”kapitalistiska” och så vidare).

Det kan påverka vilken respons som ges.

Vilka begrepp som skapas.

Vilket tänkande och vilken filosofi som kan komma ur det.

Diproses medger att Levinas i sitt senare arbete modifierar sin strikta hållning genom att föra in ”den tredje parten”.²⁸⁶

Hon beskriver hur han tänker den tredje parten som andra andra, vilka den andre som jag ställs inför relaterar till och i sin tur ansvarar för.

Dessa andra andra relaterar samtidigt både till mig och den andre som några att bry sig om och välkomna.²⁸⁷

Problemet för Diprose är dock att Levinas tredje part bara tycks politisera den etiska relationaliteten utifrån medvetna relationer och aktioner mellan den andre och andra andra.

Enligt Diprose behöver Levinas också erkänna hur det politiska redan är en del av den förmedvetna nivån av sensibilitet genom vilken jag svarar an till den andra.²⁸⁸

Jag håller inte riktigt med henne här.

För även om den andres relation till den tredje parten bara skulle vara politiskt utifrån en ”aktiv” och ”reflektiv” hållning hos den andre (vilket jag inte tror att Levinas skulle hävda), skulle det inte göra *min* för-reflexiva generositet mindre politiskt färgad eftersom den därmed ändå skulle vara påverkad av den andres, och i sin tur andras andra, politiska bagage.

Hursomhelst är den viktiga poängen här, för såväl Diprose som Levinas, att jag i mötet med den andre också redan alltid står i relation till andra andra.

Och att andra andras politiska historia och situation också blir en del av mitt givande av mig själv och dom begrepp som skulle kunna formuleras som mitt an-svar.

I relation till den tredje parten kan vi därtill förstärka betydelsen av vänlighet och vänner.

Om det inte finns någon som välkomnar dom begrepp som genereras i mötet med den andra, någon som tänkandet kan tänkas vidare med, kan det inte fortsätta.

²⁸⁶ Ibid, 142. Diprose hänvisar här till Emmanuel Levinas *Otherwise than being, or, Beyond Essence*, trans. Alphonso Lingis (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1998).

²⁸⁷ Ibid, 180.

²⁸⁸ Ibid, 181.

Generositeten når en gräns om dom begrepp den föder enbart möts av fientlighet och avvisande.

Det är i relation till den andra, som en respons till den som jag inte kan välja bort att ge, som tänkandet blir möjligt.

Men det tänkande som kommer därur, dom begrepp som skapas som en respons på den andras annanhet behöver också andra andra, vilka ”genom sitt ansvar och sin generositet kan välkomna dom begreppen och ge dom tid utan att anta att dom kommer från något gemensamt [det vill säga från ”det samma”, eller det som är redan känt]”.²⁸⁹

Jag läser det som att generositeten för Diprose inte bara handlar om att ge sig själv till den andre utan också om att lika öppet, osjälvisk och generöst tas emot av andra andra.

Tänkandet baseras därmed i vänskap och tillit, snarare än i den aggression och rivalitet som Deleuze och många andra manliga tänkare gärna tillskriver tänkandets rörelse.

Diproses skillnadsfilosofi handlar om att lita till den andres annanhet som själva grunden för mitt tänkande och lärande, men också om en tillgivenhet som vänder sig tillbaka i samma akt av ansvar och generositet.

För mig närmar hon sig därmed en syn på ansvar som är mindre asymmetrisk än hos Levinas, och mer delad, o-hierarkisk och mellankroppsligt ”vävlik” på ett sätt som ligger närmare ett deleuezianskt processuellt perspektiv där etik och politik aldrig går att separera.²⁹⁰

Detta har också att göra med att Diproses övergripande projekt i min läsning är politiskt i det att hon söker möjligheter för förändring av sociala orättvisor.

Det grundar hon i Levinas insisterande på att vi alltid kommer ur andra och står i ett fundamentalt ansvar till andra.

Men i och med att hon läser det som att denna etiska relation till den andre för Levinas står utanför det politiska, kan hon inte se hur någon förändring är möjlig hos honom.

Det är som att relationen till den andre (för Levinas enligt Diprose) är dubbelt asymmetriskt: som att den först blir dikterad av den andres oändliga krav, för att sedan bara leda till ett våldsamt appropriering av den andre i och med det politiska reducerandet av sägandet till det sagda.

²⁸⁹ Ibid, 142. ”I cannot help but be given to the other in sensibility, but the creation of concepts that this opening solicits needs other friends besides hostile rivals, friends who through their own responsibility and generosity would welcome those concepts and give them time without assuming that they emerge from something in common.”

²⁹⁰ En annan tänkare att tänka med här skulle kunna vara Karen Barad. Se särskilt Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway*, 353-396.

Kanske fastnar Diprose emellertid själv i en allt för låst läsning av Levinas (då hon tittar mer på hans första huvudverk *Totality and Infinity* än på hans senare *Otherwise than being*, vilket potentiellt öppnar för andra möjligheter i och med införandet av den tredje parten).

Men det viktiga här är hennes huvudpoäng, nämligen att det politiska måste handla om att söka möjligheter att förändra världen.

Vad Diprose har med sig från Levinas är frågan hur vi skall kunna möta den annanhet vi alltid kommer att möta hos den andre på ett sätt som inte bara reducerar eller approprierar enligt det redan igenkända.

Det är det vi måste sträva mot, även om det är en horisont vi kanske aldrig kommer att nå. Här vänder hon sig också till Merleau-Pontys idé om det mellankroppsliga för att betona hur den andres alteritet alltid redan är en del av oss, i det att den formar det perceptuella långt innan vi kan reflektera över det.²⁹¹

Det innebär att den generositet som generas som respons på den andre också skulle kunna rymma egna krafter.

Generositeten skulle på så vis kunna vara ”ett slags livskraft, ett passionerat trotsande av kroppsliga gränser som svar på att bli avskuren, berörd, eller skadad, ett översvämmande som varken är bara passivt eller aktivt”.²⁹²

Det är genom den här passionerade produktiva generositeten som vi skapas och skapar.

Det är en generositet som därmed också kan rymma ett visst mått av våld.

Men även om den generositet som föds i mötet med den andres annanhet ofrånkomligen riskerar att göra våld på denna annanhet är inaktivitet inget alternativ för Diprose.²⁹³

Ett erkännande av omöjligheten att undvika alla former av våld i varje respons vi kommer att ge är en del av en ”passionerad politik” som hela tiden måste förstås som ett ständigt pågående arbete för en rättvisa som ännu inte är här.²⁹⁴

Diprose vill med sin bok visa på två sätt att engagera sig i ett sådant arbete.

Det första består i att försöka belysa hur våldet mot alteriteten tar form, särskilt i sammanhang som helst blundar för det.

²⁹¹ Diprose, *Corporeal generosity*, 183.

²⁹² Ibid, 190. ”[G]enerosity is a kind of life force, a passionate defiance of corporeal borders in response to being cut, touched, or wounded, an overflowing that is neither simply active or passive.”

²⁹³ Ibid, 187.

²⁹⁴ Ibid, 194.

Det andra handlar om att få dom privilegierade, dom som profiterar på förtryckandet av andras annanhet, att på allvar våga öppna sig för hur denna annanhet faktiskt ifrågasätter deras privilegier, och inspirera dom att välvilligt välkomna dom nya begrepp som en sådan generositet skulle kunna generera, utan att av gammal vana försöka kontrollera eller appropriera dessa begrepp utifrån det egna som alltid varit det samma.²⁹⁵

I båda fall är det i och genom den mellankroppsliga generositeten som Diprose menar att ett mer kritiskt och förändrande tänkande kan börja ta form.

Ett tänkande som alltså aldrig vare sig kan bli till eller överleva om vi inte vågar öppna oss för en relationalitet och gemenskap som vi inte alltid känner igen eller vet vart den skall ta vägen.

²⁹⁵ Ibid.

14. UTELÄMNING

Att aktivt våga närma sig en sådan öppenhet och generositet som Diprose beskriver ter sig inte bara svårt utan också riskabelt.

Om det nu alls är möjligt.

Hänsynfullhet och hänsynslöshet verkar ibland ligga oväntat nära varandra.

Det är en sak att generositeten redan konstituerar oss på en för-reflektiv kroppslig nivå.

Det är något helt annat att faktiskt försöka praktisera den medvetet.

Vi hade lagt ner kameran och undrade hur vi skulle fortsätta.

Vad var det vi hade gjort?

För nu satt vi ändå där, Marius, Kajsa och Maria, och hade gjort något.

Hur skulle vi kunna öppna oss för det och kunde vi öppna det för andra?

Jag hade klippt igenom det vi filmat och vi hade tittat på det och klippt om och tittat igen.

Vi återgick till där vi började och bestämde oss för att börja läsa ihop igen.

Vi läste Diprose, Stengers & Despret, Cavarero och andra.

Vi började skriva för att försöka förstå mer av vad vi hade gjort och vad det handlade om.

Vi kom på fem teman som vi skrev varsin text om.

Som vi sedan läste tillsammans och pratade om.

Det fanns något där, eller snarare, det var outtömligt.

Det var svårt att sätta punkt och svårt att sluta prata.

Gick inte att greppa.

Drog åt så många olika håll.

Och vi ville vara på alla kanter samtidigt.

Vi kände att vi behövde att andra tittade på vad vi hade gjort för att höra vad dom såg.

Med detta följde också en förhoppning om att dom skulle ville fortsätta med oss på något sätt.

Vi ville fortsätta prata med fler.

Men hur skulle vi bjuda in?

Hur öppet skulle vi hålla det och hur mycket skulle vi försöka styra?

Hur mycket skulle vi säga av vad det var vi tänkte att vi hade gjort?

Och hur mycket skulle vi säga om vad vi hoppades att vi skulle göra vidare?

När vi läste Stengers & Despret och Diprose fanns det något i den öppenhet som dessa tänkare uppmanade till som var både inspirerande och oroande.

Stengers & Despret visade hur dom försökte undvika att vara för exakta i sitt formulerande av vad det var dom egentligen ville att dom som bjöds in till projektet skulle göra eller tänka.

Dom ville rent av att dom inbjudna skulle fråga sig vad det var Stengers & Despret alls ville.

Det gjorde att deras inbjudan villkorades av ett slags osäkerhet.

Vi försökte tänka på balansen mellan att skapa en trygg situation av kreativ osäkerhet och styra undan från en utsatt situation av osäkerhet som bara blir hämmande.

Det är en balans som går igenom allt det vi har gjort tillsammans.

Jag har sagt att jag inte vet vad det skall bli, att jag inte ens vet om det skall bli en film.

Och ni har sagt att det varit viktigt att vi inte haft ett mål med det vi gjort, att det handlat mer om att bara få göra.

Jamma.²⁹⁶

Men så har det samtidigt också funnits förväntan.

Kameran har varit där.

Skrivandet har varit där.

Vi har varit där tillsammans.

Vi har bokat tid för att ses, någon har inte kunnat, vi har hittat ny tid, så har det hänt något annat, vi har hittat en ny tid igen och så får vi äntligen till det.

Med tiden har det också funnits mer av en institution där, i och med att det blivit ett projekt som jag tagit med in i mina doktorandstudier.

Det har fört med sig en tydligare ekonomi, vilket gjorde att vi kunnat få lön.

Det har varit både möjliggörande och omöjliggörande.

Det har frigjort tid, vi har sluppit att göra andra brödjobb.

Men det har också gjort att det som först bara var något vi gjorde för oss själva blev något som också började handla om en förväntan på resultat och prestation.

Den förväntan har alltid funnits med, och aktualiserats genom skrivandet, men förstärktes nu ännu mer.

Doktorandstudierna förde också med sig en tydligare rollfördelning där jag blev doktoranden som drev ett forskningsprojekt och ni blev medarbetare i en del av det projektet.

²⁹⁶ *Samtal om samtal*, Avsnitt 14, 01:07:17.

Men det var kanske i och för sig inte så stor skillnad till hur det varit innan när det gäller projektet som ett filmiskt projekt.

Initiativet att filma har alltid varit mitt, det har alltid varit jag som drivit det som filmprojekt.

Det är också som filmprojekt det ingår i doktorandstudierna.

Men det vi har gjort är inte bara ett filmprojekt.

Det har också ett annat liv, som tagit andra vägar.

Det har egna rum utanför detta, som jag inte har att säga något om här.

Det jag har att säga något om här är det som inte bara blivit ett filmprojekt utan också en del av ett doktorandprojekt, och min del i det.

En sak som utmärker projektet som ett filmprojekt är att jag som filmare närmar mig någon som inte har bett om det, och som inte själv är filmare, och föreslår att vi skall filma.²⁹⁷

Detta har befasts ytterligare när filmprojektet sedan inte bara blivit en del av, utan också den bärande delen av, ett doktorandprojekt.

När det kommer till vad det är för situation av öppenhet eller osäkerhet som vi har varit i har vi också pratat om att det finns en skillnad i att jag jobbat med film i över tjugo år men inte ni.

Och att jag har en plats i en miljö av konstnärligt forskande.

Detta är saker som kan medföra olika förväntningar och idéer om vad en situation som är ”osäker” innebär.

Men som du säger Kajsa: om du Marius skall vara filmare så får väl vi bli författare då.²⁹⁸

Att det funnits en osäkerhet kring vilka vi är, vad vi gör och vad det skall bli har i själva förloppet kanske också varit det som möjliggjort projektet.

Det har varit del av en nyfikenhet och bidragit till att ge det mening, som något vi vill vara i.

För även om vi inte alltid kan styra vad vi kommer in med så finns det också möjligheter för roller och hierarkier att ändras.

Men, hur dom möjligheterna ser ut villkoras likväl av var vi kommer ifrån och vad vi gjort innan.

En situation kan uppfattas som öppen och trygg utifrån en position och stängd och utsatt utifrån en annan.

²⁹⁷ Det är en filmisk situation som ofta tänkts känneteckna en auterieriktad ”dokumentär” filmtradition, men den behöver inte säga något om vad för slags filmisk praktik eller filmiskt uttryck den kan vara en del av. En sådan situation kan till exempel leda till en mer strikt iscensatt filmisk gestaltning som inte explicit utgår från dom medverkandes personligheter, liv eller världar.

²⁹⁸ *Samtal om samtal*, Avsnitt 13, 00:57:12.

Det blev till sist jag som satte ihop gruppen, för vi ville att den skulle bestå av nuvarande studenter från samma skola vi pluggade på.

Vi ville gräva där vi stod, eller i alla fall där vi hade stått.

Eftersom ni pluggade vidare på andra ställen, och bara jag var kvar, var det jag som bjöd in, även om vi skrev själva inbjudan ihop.

I stället för att göra en öppen inbjudan gav jag den till enskilda personer som jag trodde skulle vara intresserade av samma frågor som vi.

Jag bad dom som visade sig vara intresserade att ge inbjudan vidare till personer som dom i sin tur trodde var intresserade.

På det sättet bjöds gruppen in på ett snävt sätt som utgick ifrån mig och min idé om vem jag trodde var intresserad.

Det som sedan blev gruppen var dom tillfrågade som ville.

Det var som tur var precis så många som var hanterbart ekonomiskt och inspelningsmässigt.

Vad hade hänt om det varit en mer öppen inbjudan, om den hade annonserats mer publikt?

Även om det också hade inneburit ett urval, ifall fler än dom som nu svarade ja hade anmält intresse, så hade underlaget potentiellt varit mer diversifierat.

Ändå är det svårt att komma ifrån ett initiativ och ett urval som utgår ifrån en viss position och därigenom, redan i hur inbjudan formuleras, utesluter vissa andra positioner.

Det går kanske inte helt och fullt att komma runt.

Det första en har att göra är att försöka redogöra för den positionen.

Men hur?

Igen, hur komma utanför sig själv?

Varifrån skall en beskriva sin egen position?

För det finns en position varifrån även den beskrivande positionen beskrivs.

Varje beskrivning är också alltid skapande, tillför alltid en ny position.

Ett sådant sätt att tänka är samtidigt bekvämt.

Ett lätt sätt att ducka.

Men det är en representationskritik som inte är politiskt försvarbar.

För det finns inget annat sätt än att försöka redogöra för sin egen position.

Det är Diproses poäng.

Butler påminner om att utmaningen är att vara ödmjuk inför hur redogörandet alltid har sin grund utanför en själv.

Hur varje redogörande i sig själv för en utanför sig själv.

Redogörandet av ens position tar alltid redan form som en respons ett eller svar till den andre, och därmed också till andra andra.

Det är ett sam-tal genom an-svar.

Det betyder också att positioner inte är oföränderliga.

Positioner är rörliga eftersom dom ständigt skapas och omskapas relationellt.

Att försöka redogöra för sig själv, att svara an genom sam-tal, är en aldrig avslutad relation.

Det gäller även idén om att ta ett initiativ.

I efterhand är det kanske lätt hänt att säga att initiativet var mitt.

Men det är aldrig bara mitt.

Att filma var inget jag kom på själv och tog initiativ till.

Det var något som hände i relation till att ni startade samtalsgruppen.

Det hände efter att ha tröttnat på dåliga samtalsklimat som styr och begränsar vad som blir möjligt att säga och tänka på ett seminarium.

Efter att ha drömt om att filosofi skulle kunna vara på ett annat sätt och att jag skulle kunna vara med i det.

Efter att ha längtat efter att göra filosofi med film, eller att göra något mellan film och filosofi.

Allt detta tröttnande, drömmande och längtande har hänt tack vare er.

Men också tack vare alla andra andra som jag och vi aldrig har träffat.

Om det att ta initiativ till något kan ses mer som en heteronom reaktion än en autonom aktion är det kanske lättare att närma sig uppgiften att faktiskt ändå redogöra för sin position, eller för sin del i den relation som är dess grund.

Den fråga vi formulerade i inbjudan var vad feministisk filosofi skulle kunna vara.²⁹⁹

Om filosofi skulle kunna vara en plats som rymde tvekan, osäkerhet, samarbete och försök.

Det handlade om vem som talar, vem som hörs, vilka tankar och erfarenheter som tas på allvar.

Vilka aspekter av det som sägs, tänks eller känns som känns igen och erkänns som kunskap.

Vad vi försökte skriva om var hur det etiska – alltså den etiska relationalitet vi hade med oss från Levinas – också alltid redan är politiskt.

Det var det Diprose satte ord på.

Återigen, det är en sak att läsa och skriva sådana saker.

²⁹⁹ *Samtal om samtal*, Avsnitt, 00:01:33.

En annan sak att försöka gå det till mötes i den konkreta kroppsliga kontakten med andra.

Så hur gick det för oss?

Vad innebar det att vi alla verkade vara så lika?

Att vi alla var vita?

Att vi alla hade samma språk som första språk?

Att vi alla varit intresserade av filosofi en längre tid?

Att vi alla var intresserade av feministisk filosofi?

Att vi alla hade möjlighet att plugga filosofi och bli godkända?

Att vi alla kunde och ville prata om samtalets betydelse och funktion?

Det gjorde att vi pratade på vissa sätt och inte på andra.

Att vi tog upp vissa erfarenheter och frågor och inte andra.

Att vi kände igen vissa sätt att tänka och inte andra.

Att vi vågade vara öppna och generösa på vissa sätt och inte på andra.

Vad skulle ha hänt om vi inte var så lika?

Inte lika till synes privilegierade och normativa?

Vilken skillnad hade det gjort?

Skulle vi ha känt igen den skillnaden?

Vad hade vi kunnat lära oss då?

Tänk om det att lära sig kunde vara att lära sig känna att det är något där en inte känner igen?

Och att låta det vara så och stanna kvar där och vänta på om något annat kan höras?

Men om det inte finns något annat där som kan låta?

Om det enda som finns i rummet är mer av det samma?

Men är det verkligen det?

På vissa redan nämnda sätt ja, men kanske inte bara?

Vi är kanske inte så lika som vi tror.³⁰⁰

Det som hände mellan oss hände aldrig oberoende av vad vi kom in med.

Det vi sa ihop sades på ett sätt som aldrig sagts förut, men det kom inte från ingenstans.

Ett sam-tal som blir till genom an-svar är alltid o-oskyldigt.

Vi sätter oss ned tillsammans och sitter ihop, men det är skillnad på hur.

Det handlar inte bara om att vad som blir sagt formas av hur det blir sagt, och att hur det blir sagt beror på vart vi kom ifrån och vad vi varit med om.

³⁰⁰ *Samtal om samtal*, Avsnitt 19, 01:03:15.

Det handlar också om vad det är som faktiskt blir sagt och hur det tas emot.

”Vi måste verkligen börja lyssna på varandra.”³⁰¹

Ja också vi, som först verkade så lika, måste göra det.

Men hur?

Det sägs ibland att vi inte kan blunda med örat så som vi kan blunda med ögat.

Men örat är inte öppet för allt, och den egna munnen är närmare än andras munnar.

Vi hör aldrig allt och att lyssna är alltid redan att säga.

Att lyssna är inte att passivt ta emot, utan att aktivt sålla bort och välja ut.

Och att lyssna aktivt handlar inte bara om ett handlande lyssnande, ett lyssnande som behöver innebära en förändring, ett lyssnande som är ansvars-tagande.

Det handlar inte bara om något vi kan välja att göra eller inte göra.

Det handlar också om något som vi varken kan välja bort eller klara oss utan.

Lyssnande är alltid redan aktivt som ett pågående engagemang, ett givande av en respons, ett an-svar, ett sägande.

Alltid ett uttryck innan det är ett intryck.

Det är rent av det som gör att vi hör något överhuvudtaget.

En generös relationalitet genom vilken vi sägs och säger för att höra och höras.

I grund och botten är lyssnandet ett uttryckande an-svar genom vilket vi blir till.

Det är ett blivande som är del av en kontinuerligt skapande rörelse som vi delar med andra.

Även om det är mer av en heteronom reaktion än en autonom aktion, är det inte passivt.

För i våra kroppars möjligheter och omöjligheter, och i den politiska värld vi gör tillsammans, så har vi att förvalta en kapacitet som hellre svarar an på vissa sätt än andra.

Den kapaciteten präglar oss både i vårt för-reflektiva och reflektiva agerande.

Poängen är alltså att vi i stället för att tänka på lyssnandet som något passivt kan tänka på det som en ständig aktivitet som kan vara mer eller mindre medveten.

Om vi gör det finns det kanske också en möjlighet att bli mer medveten om hur det sägande som möjliggör och formar lyssnandet är politiskt.

Alltså hur det sägandet – som är ett svarande an på den andre och alla andra andra som står bakom den – gör vissa saker hörbara och tystar andra.

Även om vi bara kan skrapa på ytan av vad det sägande som vi involverar oss i kommer ifrån och hur det villkorar vårt lyssnande, kan vi inte annat än att försöka.

³⁰¹ *Samtal om samtal*, Avsnitt 15, 01:03:07.

Det var som att vi kunde ana något av det här när vi såg och hörde oss själva genom kameran. Det gav en möjlighet att börja studera hur vi sa, vad vi sa, hur vi lyssnade och vad vi hörde. Hur vi gav och hur vi tog emot, inte bara genom ord, utan också ur och mellan våra kroppar. Hur det också mellan oss, som först verkade så lika, fanns skillnader och bildades sprickor som vi inte kunde komma över.

Hur vi inte hörde och inte kunde prata.

Hur våra olikheter gjorde att vissa tankar och vissa sätt att tänka blev mer möjliga än andra. Med kameran kunde vi se mer av hur vårt sägande gjorde att vi inte hörde andra säganden, till exempel det som du var en del av My.

Filmandet gjorde oss med medvetna om det här på två övergripande sätt.

Det mest uppenbara är att vi inte bara filmar utan nästan lika mycket tittar på det vi filmar.

Betraktandet av oss själva blir med tiden också del av dom erfarenheter vi pratar om.

Utöver det gjorde själva inspelningssituationen oss både mer vaksamma och varsamma.

Den stora dyra filmkameran, lamporna i taket, mikrofonerna under tröjorna, kablarna och ljudinspelaren under bordet kom med en värdering.

Och inte minst att vi befann oss på en högskola för konstnärlig forskning.

Vårt samtal laddades som potentiellt värdefullt och viktigt.

För vissa kändes det hämmande, för andra triggande.

Något av det vi skulle göra skulle kunna spela roll.

I så fall skulle det kanske bli något bestående, något sagt, som kunde visas för andra.

Vi skärpte oss.

Var på helspänn.

Några beskrev hur att ha en sådan kamera riktad mot sig gör en särskilt självmedveten.

Hur det både skärper en och gör en mer medveten om den internaliserade blick en alltid redan har på sig.³⁰²

Mikrofonen som sitter fast på kroppen med en sladd som fortsätter ner till ens fötter och vidare bort längs golvet förstärker kanske också en känsla av att föras utanför sig själv.

Redan innan vi började filma kunde några av er höra er egen röst samtidigt som ni pratade.

Det är en situation som skiljer sig från hur det brukar vara på ett seminarium.

Men även om projektet utgår ifrån ett intresse för hur vi pratar på seminariet har det aldrig handlat om att gå in i ett befintligt sådant samtal och försöka fånga det.

³⁰² *Samtal om samtal*, Avsnitt 3, 00:18:57. Avsnitt 12, 00:11:48. Avsnitt 17, 00:17:17. Avsnitt 19, 00:10:41. Detta är några tillfällen av flera då detta tema återkommer genom hela filmen.

Det samtal som vi haft har varit ett samtal med kamera inför kameran, ett filmiskt samtal. Inte bara efter att det klippts ihop till en film, och blivit ett filmiskt samtal. Utan också i och med den filmiska situationen. Med den kommer som sagt både möjligheter och omöjligheter. Det kan leda både till en ökad koncentration och distraktion. Det får en att våga säga och göra vissa saker och inte andra, på vissa sätt och inte andra. Det öppnar för vissa tankar och vissa sätt att tänka, och stänger för andra. Men hursomhelst skulle det samtalet inte finnas om det inte vore för kameran.

Vilken roll spelade det filmiska i den situation som uppstod med dig My?

Kanske hade något liknande hänt även om inte kameran varit med.

Kanske handlade det som hände mer om hur gruppen såg ut och vilka erfarenheter och skillnader vi kom in med.

Samtidigt spelade nog kameran en roll då den gjorde att mer sattes på spel i situationen.

Kameran förstärkte vissa sätt att säga, eller inte säga, att lyssna, eller inte lyssna.

Att det var en filmisk situation innebar kanske också att det fanns andra förväntningar på vad det var tänkt att vi skulle prata om och vart det skulle leda.

Det var en situation som vi i inbjudan hade försökt att formulera på ett öppet men tydligt sätt. Men det var inte lika tydligt för alla och det skapade en osäkerhet som var inspirerande för några och frustrerande för andra.

Sammantaget kan det här ha gjort att situationen spetsades till, att det förstärkte skillnader som redan fanns mellan oss.

Tills du kände att du inte längre ville vara med.

Du stod kvar i den känslan och berättade om den.

Och när du gjorde det blev ett annat lyssnande till.

Det var efter det som vi sa att vi faktiskt måste börja lyssna på varandra.

Och eftersom allt detta var något vi fortfarande gjorde med kameran, kunde vi också komma tillbaka till det långt senare.

Vi kunde se och höra det vi såg och hörde igen och på andra sätt.

Kanske gjorde det att vi blev mer medvetna om hur vi sa och lyssnade i den situationen.

Kanske lyckades vi öppna oss lite mer för det vi inte redan kände igen.

Kanske lärde vi oss något.

Kanske blev vi undervisade.

15. UTLÄMNING

Det var också något annat i det filmiska som bidrog till den situationen.

Det handlade om olika upplevelser av en scen i filmmaterialet vi visade för gruppen.

Kajsa, det var när du sa att jag skulle stänga av och jag stängde av kameran men inte ljudet.³⁰³

När gruppen såg den scenen blev det en diskussion om kontraktsbrott och samtycke.

Det var en av dom gånger du blev lämnad utanför My.³⁰⁴

I scenen pratar du också om att bli utelämnad Kajsa.

Även om det rör sig om olika situationer och erfarenheter, är det som att det du säger My speglar något av det du säger Kajsa.

Det påminner om Diproses betoning av sociala erfarenheter som grunder för tänkandet.

Om hur hon insisterar på att tänkandet inte bara börjar i att ge sig själv till den andre, utan också i att vi välkomnas välvilligt och generöst för att överleva.

Men Kajsa, du blev inte bara utelämnad utan också utlämnad.

Du med Maria.

Ni såg att jag stängde av kameran.

Men ni visste inte att jag inte stängde av bandaren som spelade in ljudet separat från dom trådlösa mikrofoner ni hade på er.

Varför gjorde jag inte det?

Var inte det att gå över en gräns?

Jo, det var det.

Det är tio år sedan men jag minns det som att det var igår.

Det är en händelse jag fortfarande jobbar med.

Jag vet inte hur många gånger jag varit igenom den.

I arbetsdagboken, sida upp och sida ner.

I samtal med er, både med och utan kamera.

I klippningen, bortklippt och omklippt i version efter version.

I återseendet av samtal efter samtal som samt-tal.

Den har varit som ett slags kärna, eller klump, som drivit allt det här.

³⁰³ *Samtal om samtal*, Avsnitt 11, 00:11:16.

³⁰⁴ *Samtal om samtal*, Avsnitt 12, 01:17:58.

Som fanns där redan innan du bad mig stänga av.
Som på ett mer grundläggande plan alltid funnits där för mig som filmare.
Som har att göra med vad det är jag gör när jag filmar med andra.
Och kanske vad det alls är att vara med, genom och för andra.

När du bad mig stänga av kände jag att vi var nära något av det vi pratat om alltsedan vi började läsa kursen om Levinas.

Något om relationaliteten och generositeten och osäkerheten och tilliten.

Något om ansvar.

Det var något som hade börjat höras allt tydligare.

Något som harklade sig.

Därför var det ingen oväntad händelse, utan en händelse som jag kände var på väg att hända och som jag visste att jag behövde förbereda mig för.

Jag kunde inte veta om den skulle hända, eller hur den skulle hända, men jag visste att jag behövde vara beredd på den och på vad jag i så fall skulle göra.

För mig handlar att filma inte bara om att följa med eller efter.

Det handlar aldrig bara om att reagera spontant och intuitivt på det som händer.

Snarare är det ett ständigt sökande efter vissa saker och inte andra.

Det finns alltid redan manus.

Jag skriver kontinuerligt olika möjliga manus, försöker föreställa mig olika scenarier, som skrivs om efter varje inspelning.

Filmandet är inget öppet lyssnande som bara tar in och reagerar.

Det är ett sägande som öppnar, mer eller mindre medvetet, för vissa spår och stänger andra.

Det är sällan planlöst, om det är det så är det planerat.

Det finns alltid något jag drömmer om skall hända.

Något jag begär eller längtar efter.

Kanske handlar det mesta av det filmiska arbetet om att försöka formulera vad det är.

Själva inspelningssituationen är en försvinnande liten del av det arbetet.

Att studera filosofi är för mig ofta en större del av det arbetet.

Särskilt i det här projektet.

Här är det dessutom också ett studie som jag först och främst gjort ihop med er.

Det är grunden.

Det är där det börjar.

Vi har läst tillsammans och pratat om det.

Först i seminarierummet där vi träffades första gången och sedan när vi fortsatt på egen hand.

När jag drömmer om vad filmen skall bli är det utifrån våra studier.

Både det vi studerar och själva studerandet.

För vi har också velat studera hur vi studerar.

Det är därför vi blivit intresserade av samtal.

Det är ur det vi också börjat tänka på samtal i en mer filosofisk mening.

Samtal som ett sätt vi blir till genom varandra på, och som ett sätt vi är tillsammans på.

Så har samtal blivit både ämne och metod.

Så har det blivit ett samtal om samtal.

Och så har det har blivit ett svar på frågan om vad filosofi är, för oss.

Tänk om filmen kunde vara ett samtal om det samtalet om samtal, har jag tänkt.

Eller om filmen rent av kunde vara det samtalet om samtal.

Om filmen kunde vara en filosofisk studie i och genom samtal.

Det är så projektet har blivit ett filmiskt projekt för mig.

Anledningen till det filmiska har varit att det visat sig kunna hjälpa till att studera hur vi samtalar, men också att det har varit generativt i sig när det lett till fortsatta samtal.

Det har gjort detta till en studie som sträcker sig bakåt, efter det vi gjort, men som också vill röra sig vidare framåt, till det vi skulle kunna göra.

Samtal handlar om att vara i ett gemensamt talande som hela tiden rör sig både bakåt och framåt i ett här och ett nu som aldrig står still.³⁰⁵

Det är ett liv som lever i och av sårbarhet, risk, generositet och ansvar.

Det var något av allt detta som började ta form i det där köket där jag precis hade stängt av kameran men inte ljudet.

Det var det jag lyssnade efter och som jag tyckte mig ha hört medan vi jobbat.

Det var något i stunden av att stå inför ett skrivande, ett filmande, ett uttryckande, som låg i sammanflätade veck mellan det individuella och det kollektiva, det egna och det främmande,

³⁰⁵ Den här meningen är direkt inspirerad av en hel bok: Fanny Söderbäck, *Revolutionary Time: On Time and Difference in Kristeva and Irigaray* (Albany: State University of New York Press, 2019). Det finns så mycket jag skulle vilja utveckla i relation till den boken, men tiden är ändå begränsad här. Den rör sig dock under mina rader. Jag vill arbeta vidare utifrån den (och Söderbäck's pågående arbete om Adriana Cavarero) en annan gång.

det säkra och det osäkra, det hänsynsfulla och det hänsynslösa, det lustfyllda och det prestationsdrivna som kondenserade och intensifierade det sägande, görande, tänkande som vi var eller ville vara en del av.

Det handlade inte bara om att något skulle sägas utan också om hur det skulle sägas.

Inte bara hur ni skulle säga det utan också hur det skulle sägas filmiskt.

Att det var just det filmiska som kunde säga det.

Det var kanske inte något som kunde sägas med kameran på?

Det kunde kanske inte sägas om ni visste att någon annan än oss skulle höra?

Men det hade kanske inte heller kunnat sägas om det inte vore för att vi filmat och för att vi skulle filma?

För att det här projektet också var ett filmprojekt?

Kanske var det just frånvaron av kameran som kunde säga det?

Men vad innebär det?

Att kameran utgjorde ett immanensplan som välkomnade vissa säganden och stängde ute andra?

Att det var ett privilegierat, dominant och normativt plan som ett annat sägande behövde göra motstånd mot, eller till och med vägra, för att göra sig hört?

Samtidigt var vi vid det här laget ofrånkomligen formade av det plan som kameran ställde oss på.

Och även om det var osäkert om det ens skulle bli en film, och än mer osäkert vad för slags film, var det något i det som vi filmat som vi tyckte var värdefullt för oss.

När vi tittade på det vi filmat fanns det något där som kändes viktigt.

Vi hade gjort oss erfarenheter som också var filmiska erfarenheter.

Filmandet hade blivit ett sätt att vara tillsammans på, en del av den lilla bit liv vi delade.

Men hade inte just detta också pressat fram en situation av utsatthet?

Behövde verkligen det ljudet spelas in och dessutom utan er vetskap?

Förstärkte det inte denna utsatthet ytterligare?

Var det inte att utnyttja denna utsatthet?

Var det inte att ge vika för ett uråldrigt bemäktigande och exploaterande härskarbegär?

Eller kunde det vara ett sätt att få en annan röst att börja tala?

Att ställa sig upp och säga något annat?

Kunde det säga något av det som annars inte skulle bli sagt?

Eller kunde det omsäga något av det som alltid redan hade blivit sagt?

Det var i slutet av maj och vi hade lånat en stuga utanför stan.

Det luktade ganska mycket mögel så vi sov inte där.

Jag hämtade upp er på morgonen på era olika adresser, nu när ni inte längre bodde ihop.

Tystnaden var ännu tjockare i bilen än när vi åkte hem dagen innan.

Vi bestämde oss för att börja i köket.

Men först åt vi frukost och då det kändes som att det lättade lite.

Alla var hungriga och kaffet blev oväntat gott.

Vi kanske borde dekorera lite mer?

När vi ätit färdigt gjorde vi som vi brukade.

Ni tejpade på er myggorna medan jag gjorde i ordning kameran.

Det var trångt i köket så jag ställde ljudbandaren i det andra rummet.

Efter vi kollat nivåerna tryckte jag på REC.

Vi behövde byta platser några gånger för att få plats med kameran och få den att hamna på samma avstånd från er båda så som vi ville ha det.

Jag fick hämta en annan stol som var mindre som gick att ställa på sned så att kameraställningen inte fastnade i ryggstödet.

Då fastnade jag i ett lådhandtag i stället, så jag tog ut lådan och la den på diskbänken.

Gardinen behövde dras fram en aning och fås att stanna kvar i det läget genom att tyngas ner med en vas så att solen inte lyste rakt i ansiktet på dig Kajsa.

Men då blev det för mörkt på dig Maria så vi tog bort skynket som hängde för glasdörren som ledde ut från köket åt andra hållet.

Där utanför på verandan stod ett gammalt piano som det hade blåst ner löv i.

Det kunde vi spela in filmmusiken på skämtade vi om dagen innan.

Jag tänkte på om dom skulle börja spränga snart på vägarbetet vi körde förbi strax intill.

Kameran hade bara rullat någon minut när du bad mig stänga av.

Jag stängde av den och la ner den i knät, men kände inte att jag kunde lämna rummet.

Jag kunde inte avbryta dig med att träckla mig ut från det trånga hörn jag satt inkilad i med kameran och allt som hörde till den för att gå ut till det andra rummet och stänga av ljudet.

Jag kunde inte störa med ytterligare en filmgrej jag bara snabbt skulle fixa.

Men jag tänkte inte att jag bara kunde vänta tills det kändes lugnare och att jag då, med en gång, kunde förklara varför jag inte även stängde av ljudet när du bad mig stänga av.

Jag tänkte inte att då kunde vi direkt radera det som fortsatte att spelas in.

För i det där köket som luktade mögel och instängd försommarmorgon var det som att något av det vi snurrat runt hela tiden började komma till uttryck.

Vägen intill sprängdes i bitar och ni tog emot och höll i med bankande hjärtan.

Även om vi hade ett kontrakt om att inte visa något för någon utan att vi alla ville det, och även om jag tänkt att jag inte skulle berätta det för er om det inte kändes som att det blev så viktigt som jag trodde att det skulle bli och fungerade i det som skulle bli filmen om det all skulle bli en film, och även om jag skulle ta bort det och ni aldrig få veta något om det, så var det ett övertramp.

Det handlar inte bara om att jag inte säkert kunde veta vad som skulle hända i den stunden, eller att jag inte säkert kunde veta vad ni skulle säga eller hur ni skulle säga det eller hur det skulle sägas filmiskt.

Det handlar inte heller bara om att jag inte säkert kunde veta hur ni skulle reagera när ni fick reda på det, inte ens om att ni till sist tyckte det blev lika fint som jag trodde att det skulle bli.

Det handlar inte bara om att jag inte kunde vara säker.

Det handlar om att inte lyssna på ett nej.

Och där går en gräns.

Jag vill inte försvara att jag gick över den gränsen i den stunden.

Det är ingen filmisk metod jag vill föra fram som ett gott exempel.

Jag har stängt av allt alla andra gånger ni bett om det, oftast innan ni kommit så långt.

Det visas vid ett tillfälle.³⁰⁶

Vid ett annat påtalas att det har hänt (vid andra tillfällen som inte visas).³⁰⁷

Det är inte för att göra bot, utan för att visa att det är en situation som hela tiden återkommer.

I mer eller mindre direkt form.

Ingen sådan situation är den andra lik.

Men varenda en är en lektion i ansvar.

Det är att undervisas.

Att lyda.

³⁰⁶ *Samtal om samtal*, Avsnitt 15, 00:50:06.

³⁰⁷ *Samtal om samtal*, Avsnitt 15, 00:32:00.

Så varför lydde jag inte?

Hade jag inte lärt mig ett skvatt efter alla dessa år?

Jag har två saker att svara an till i den här situationen.

Det första är ett nej från er som gällde att stänga av.

Det andra är ett ja från det som är i färd med att sägas.

Och det är som att där finns ett glapp, mellan vad det är jag tänker skall komma till uttryck och vad det är jag gör när jag fortsätter att spela in.

Ett glapp mellan en etisk relationalitet, ett sägandes generösa rörelse som det filmiska närmar sig, och ett övertramp som verkar gå på tvärs med den rörelsen.

Jag vill inte skriva att ett etiskt våld behövs för att ett etisk sägande skall komma till uttryck.

Eller ens att varje sägande alltid innebär ett visst mått av våld.

Tänk om det gick att skriva om en längtan efter en snällare och mer rättvis värld i stället?

Om passionerad, innerlig, vänskaplig generositet?

Tänk om det fick vara villkoret för hur sam-tal blir till som an-svar?

Om det kunde låta säganden behålla sina rörelser?

Och jag vill inte skriva om det här som en situation som blottar ett etiskt dilemma.

Som att jag står inför ett etiskt problem eller en motsägelse som jag har att lösa.

Som att det handlar om att ställa upp en rad möjliga konsekvenser och sedan komma fram till ett etisk riktigt, eller åtminstone etiskt försvarbart, agerande.

Det är aldrig så enkelt.

Det är alltid så mycket mer osäkert.

Det är ingen uträkning.

Det är en omöjlighet.

16. MÖJLIG OMÖJLIGHET

Gayatri Chakravorty Spivak skriver i "The Double Bind Starts to Kick In" om det etiska som en omöjlighet.³⁰⁸

Liksom Levinas menar hon att en alltid redan står i en ofrånkomlig etisk relation till en annan. Att födas som människa innebär att födas som "vinklad" mot en annan, och det etiska handlar om att en aldrig helt kan förstå eller nå dennas radikala alteritet.

Vi kan bara närma oss den genom vår föreställningsförmåga eller fantasi.

Och då kan vi bara föreställa oss den som omöjlig att greppa: "[D]en etiska situationen kan bara framställas i den etiska erfarenheten av det omöjliga".³⁰⁹

Samtidigt, fortsätter Spivak, är detta: "det grundande gapet för allt handlande och talande".³¹⁰

Här finns ett slags dubbelhet.

En dubbelhet som också förbinder det etiska med det estetiska.

Det etiska rör sig om ett slags omöjlighet, men det estetiska kan potentiellt möjliggöra någon form av rörelse ur denna omöjlighet.

När Spivak skriver om föreställningsförmågan, om att göra sig en bild av någon, är det först och främst läsandet eller studiet av det litterära hon förhåller sig till.

Jag tänker att föreställningsförmågan kan förstås i en bredare bemärkelse och även inkludera det filmiska.

Den etiska uppgiften vi står inför, när vi står inför den andre och andra, är enligt Spivak att öva den estetiska förmågan, i syfte att bättre försöka föreställa sig den andre både som en annan och ett jag, men också det andra som alltid är en del av en själv.

Estetisk utbildning är såtillvida en etisk praktik.

En etisk praktik kräver för Spivak en kontinuerlig och självkritisk estetisk utbildning som syftar till att identifiera och motverka approprierande tendenser i föreställandet av det som är annat än det egna.

³⁰⁸ Gayatri Chakravorty Spivak, "The Double Bind Starts to Kick In", *An Esthetic Education in the Era of Globalization* (Harvard University Press, 2012). Jag gör en egen läsning av artikeln, men den är också inspirerad och färgad av Elisabeth Hjorths *Förtvylade läsningar: Litteratur som motstånd och läsning som etik* (Göteborg: Glänta produktion, 2015). Vidare läser jag artikeln i ljuset av hela *An Esthetic Education in the Era of Globalization* (vilket naturligtvis även Hjorth gör tillsammans med betydligt mycket mer). Det är mot bakgrund av den jag sammanfattar Spivaks mer övergripande etiska projekt, särskilt när det kommer till relationen mellan estetik och etik, även om det bara är till artikeln jag explicit refererar i det följande. Lite längre fram återkommer jag dock mer specifikt till Hjorth och hennes läsningar av Spivak.

³⁰⁹ Spivak, *The double bind starts to kick in*, 98. "[T]he ethical situation can only be figured as the ethical experience of the impossible."

³¹⁰ Ibid, 98. "This is the founding gap in all act and talk [...]"

Spivak menar att det aldrig kan lyckas, men att det inte heller finns något alternativ.
Det som inte kan lyckas rör inte det estetiska, såsom till exempel mimetisk representation, utan det etiska.

Den etiska relationen kan bara föreställas som en omöjlighet.

Det har inte att göra med logik eller något som kan kalkyleras.

Det etiska rör sig inte något slags analytiskt verifierbar kunskap utan om en relation.

Det rör sig om en erfarenhet av att vara relaterad bortom relation till den andre, men också om en omöjlighet att greppa dennas, och sin egen, annanhet.

Det är en dubbelhet som driver oss.

Ett etiskt begär närt av ett hopplöst hopp om en möjlig omöjlighet.

Precis som hos Levinas är etiken för Spivak ingen dygdetik.

Det handlar inte om att utveckla en moralisk karaktär som skall lära sig att ta rätt moraliska beslut.

Det handlar snarare om omöjligheten att avgöra vad som är det etiskt rätta.

Eller om att det kanske inte finns något sådant som det etiskt rätta.

Varför inte?

För att vi alltid är o-oskyldiga, vi befinner oss alltid i olika maktrelationer, och dom rör sig.

Vi är alltid redan i det politiska, det etiska går inte att separera från det politiska.

Vi finns i en rörelse som drivs av det omöjliga i att helt förstå eller att veta säkert.

Då våra positioner ständigt rör sig, är i ständig förvandling, är vi under ständig förhandling.

Därför kan det etiska inte vara ett filosofiskt system som kan användas som mall för beslut, utan är i stället en praktik som hela tiden görs och görs om genom att göras.

För Spivak är den etiska praktiken en oupphörlig och obarmhärtig självrannsakan som hela tiden behöver tränas genom repetition, återvändande, omtag, omläsning, revidering.

En fråga om att svara an om och om igen, som ett an-svar.

Att komma tillbaka till det samma gång på gång men alltid med en skillnad.

Så ser min filmiska praktik ofta ut.

Och den drivs inte sällan av ett dåligt samvete.

Spivak skriver om begreppet dubbelbindning.³¹¹

Dubbelbindningen rör det obeslutbara som finns i varje beslut.

Det handlar om en situation som inte går att bara låta vara.

En situation i vilken det inte går att inte ta ett beslut.

Dubbelbindningen är att besluta sig för två saker som båda verkar fel, men som utesluter varandra.

Vad en än beslutar sig för blir det fel.

Och det går inte att räkna ut vilket som är minst fel.

Det är själva problemet som inte ens är ett problem för "[dubbelbindningen] är inte ett logiskt eller filosofiskt problem som en motsägelse, ett dilemma, en paradox, en antinomi".³¹²

Dubbelbindningen kan inte lösas utan bara beskrivas som en erfarenhet.

Och: "Den [dubbelbindningen] visar sig genom att brytas".³¹³

Det betyder inte att den försvinner, utan att ett beslut ändå tas, och att ett fel görs.

Det är för Spivak villkoret för möjligheten att besluta.

Här träder så det oändliga ansvaret in: "[A]tt besluta är ansvarets börda".³¹⁴

Och det dåliga samvetet visar sig som en etisk drivkraft: "Det etiska sentimentets typfall är ånger, inte självgodhet".³¹⁵

Återigen, det här är inget försvar.

Inte heller en förklaring.

Jag skriver ur den situationen som vi varit i.

Det är ett sätt att försöka svara an till den och till er.

Det är ett försöka att stanna vid och ta hand om det övertrampet.

Det är drivet av ånger men jag har aldrig ångrat att jag gjorde det.

För jag vill fortfarande förstå mer av den etiska relationalitet som började ge sig till känna då, och som var anledningen till att jag inte stängde av.

Även om det rör sig om ett bestämt ögonblick, ett bestämt beslut, är det en del av många beslut som kommit innan och som skulle komma att följa på det.

³¹¹ Ibid, 104.

³¹² Ibid, 104. "[The double bind] is not a logical or philosophical problem like a contradiction, a dilemma, a paradox, an antinomy."

³¹³ Ibid. "It discloses itself in being crossed."

³¹⁴ Ibid, 105. "[T]o decide is the burden of responsibility."

³¹⁵ Ibid. "The typecase of the ethical sentiment is regret, not self-congratulation."

Hela den räckan av obeslutbara beslut drivs av samma sentiment, och på så vis säger den här enskilda situationen också något om hela den filmiska praktiken jag är involverad i.

Den situationen drar något till en spets, eller intensifierar något.

Något som handlar om vad det är att filma med andra.

Hur mycket kan alla vi som är del av filmandet till sist veta om vad det kommer att bli?

När vet vi vad filmandet är och vad det gör?

Vi vet det i varje ögonblick, och varje ögonblick är ett nytt ögonblick, ett nytt vetande och ett nytt görande.

Det betyder inte att ansvaret försvinner.

Nej, tvärtom betyder det att ansvaret är oändligt.

Det är ett ansvar för varje ögonblick.

När kameran stänger ögonen är öronen fortfarande vidöppna.

När filmen är slut börjar tystnader att ljuda.

Är det bara mitt ansvar det handlar om?

Tar jag inte självmant på mig allt?

Ställer jag mig inte återigen i centrum som den stora upphovsmannen med det stora ansvaret?

Ställer jag mig inte i vägen för andra möjliga och omöjliga ansvarstagare?

Avskriver jag inte er?

Jag skriver som om jag vore den som gjorde filmen och som den som skriver texten.

Och jag skriver om er som medverkande, som att ni svarar ja eller nej när jag frågar.

Agnieszka Piotrowska skriver i *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film* om vilka begär som dom som blir filmade kan tänkas ha.³¹⁶

Men hur bra vi än skulle känna varandra känner jag inte att jag kan skriva något om det.

Även om det jag skriver kommer ur er och det vi gjort tillsammans, även om inget av det här skulle finnas utan er, finns det en del som är min och ett ansvar som är mitt.

Jag har långt ifrån gjort allt som gjorts.

Jag har långt ifrån tagit allt ansvar som tagits, eller som kunnat tas.

Men även om positioner inte är givna på förhand och under ständig förhandling har jag att försöka redogöra för vilken position jag haft och vilket ansvar som följer med det.

Både när jag filmar och skriver.

Hur långt jag än förs utanför mig själv i varje sådant försök.

³¹⁶ Agnieszka Piotrowska, *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film* (London: Routledge, 2013).

Elisabeth Hjorth skriver i *Förtvivilade läsningar – litteratur som motstånd och läsning som etik* om Spivaks skepsis till att det skall gå att avlära sina privilegier: ”[G]enom sitt fokus på den privilegierade blir det snarare en narcissistisk praktik än en etisk”.³¹⁷

Ändå är det för Hjorths Spivak alltid så att den med mest makt har mest ansvar.³¹⁸

Frågan är vad som går att göra av det utrymme som den privilegierade har.

Här skulle en kunna fråga sig vem som bestämmer vem som är privilegierad.

Men den frågan ställs kanske bara av den som är privilegierad.

Och för den privilegierade är det i teorin bekvämt att säga att det där är en svår fråga.

Men i praktiken är det oftast beklämmande okomplicerat.

Hjorth är ute efter läsandets möjligheter som etisk praktik.

Sammantaget består den i två steg.

Det första är att rikta om begäret från ett assimilerande och härskande begär till ett begär efter rättvisa.

Det andra är försöka förändra hierarkiska strukturer.

Läsandet är ett sätt att träna sig i att föreställa sig det som är annat än en själv.

Det är en etisk händelse då det innebär ett möte med något som kallar på ens ansvar.

Hjorth tar upp hur Spivak menar att Levinas vänder på etiken.

I stället för att utgå ifrån subjektet handlar det om att bli ett objekt för någon annan.

Hjorth citerar Spivak: ”[Arbetet] att läsa innebär att ana den omöjliga erfarenheten av att bli tänkt som ett objekt i den andres nät av föreställningar”.³¹⁹

Läsningen är för Hjorth att ställas inför ett etiskt krav som kommer ifrån det litteräras figuration.

Var befinner jag mig nu när jag skriver ur er och efter er?

Skulle jag kunna vara i en läsande snarare än i en skrivande position?

Skulle jag kunna bli ett objekt för era föreställningar?

Ja kanske det, om ni skulle vara figurer i ett verk jag möter.

Men ni är inte bara det.

Och jag har också varit med på att göra det verket, tillsammans med er.

Vi är fler än en läsare och några skrivna figurer, även om vi för tillfället antar skriven form.

³¹⁷ Hjorth, *Förtvivilade läsningar*, 44.

³¹⁸ *Ibid*, 119.

³¹⁹ *Ibid*, 238.

Men det är inte bara det som gör att vi står i en etisk relation till varandra.

Det handlar inte bara om att vi också är av kött och blod, att våra relationer är ”verkliga”.

För Hjorth är den föreställningsförmåga som Spivak lyfter fram en utgångspunkt för det etiska.

Det är genom att försöka föreställa sig det som är annat än sig själv, genom att försöka hålla tillbaka det en redan känner igen, som en kan börja rikta om sina begär för att nå förändring. Som vi sett hos Spivak är det en övning i att stå ut med en osäkerhet och en oförmåga till förståelse och därigenom kontroll.

Att sätta sig själv på spel.

Men, undrar Hjorth, vad händer då med ansvar och att den med mest makt har mest ansvar?³²⁰

Krockar inte det med det att träda tillbaka och fint stå och lyssna?

Är inte det att *inte* ta ansvar?

Hjorth påminner om Levinas tanke om hur svagt subjektet egentligen är.

Att subjektet inte finns utan den andre: ”Ansvaret *är* subjektet, konstituerar det från allra första början, i ett fullständigt beroende”.³²¹

Det förblir grunden, men Hjorth stannar inte där.

Den etiska händelsen som mötet med det litterära utgör, och den etiska praktik som läsandet kan leda till, handlar inte bara om relationen till den andre och dess alteritet.

Med Derek Attridge skriver Hjorth att ”[f]örutsättningen för välkommandet av den andre är att jaget blir en annan och att annanheten inte längre är *helt* annan”.³²²

Läshändelsen är nämligen transformativ.

Det innebär att subjektet destabiliseras, vilket också gör att den andre blir annan.

Det skulle kunna förstås som att det är ett slags relationalitet som föregår sina relationer som vi varit inne på ovan.

Som att subjektet och den andre skiljs ut i själva mötet.

³²⁰ Ibid, 119.

³²¹ Ibid.

³²² Ibid, 75.

Levinas fortsätter dock att tänka i termer av ett möte med en onåbar alteritet.

Och Hjorth menar att ett allt för starkt fokus på alteriteten riskerar att fetischera ”främlingen” och framför allt att dölja hur denna figur formas historiskt och politiskt.³²³

Därför är det för henne inte bara av etisk vikt att tänka på hur vi kan annangöra oss själva, utan även hur igenkännandet av vad som alls är mänskligt opererar.³²⁴

Härigenom betonar också Hjorth hur det etiska inte går att skilja från det politiska.

Också hon vänder sig till Butler och den politisering av Levinas som vi efterfrågade.

Hon vänder sig till Butler som svarar att varje etik också måste vara en social kritik.

Hjorth upprepar hur subjektet för Butler inte kan redogöra för sig själv utan att bekräfta vad som känns igen som mänskligt.

Och att dom normer eller ramar som styr vad som alls går att uppfatta också därmed bidrar till att avgöra vad som känns igen som mänskligt och vad som inte gör det.³²⁵

Hjorth tar fasta på hur Levinas enligt Butler menar att det etiska grundar sig i en gemensam sårbarhet.³²⁶

Hjorth visar till hur den sårbarheten kommer till uttryck i ansiktet, vilket är en central figuration hos Levinas.

Ansiktet är det som för Levinas ställer subjektet inför det oändliga ansvaret för den andre.³²⁷

Ansiktet kommer också med det grundläggande etiska imperativet att inte döda.³²⁸

Hjorth uppmärksammar hur Butler beskriver att subjektet i mötet med ansiktet erfar en dubbel rädsla, som både handlar om att själv bli utplånad och om en frestande impuls att ändå döda.

Ansiktet blir en skör konfliktyta och utmaningen är att värna dess radikala utsatthet.

Hjorth citerar Butler som citerar Levinas: ”Ansiktet som den andres extrema osäkerhet. Fred som vakenhet inför den andres osäkerhet”.³²⁹

Att svara an till ansiktet handlar inte bara om att känna igen självaste livets sårbarhet, utan också att identifiera sig med den.

³²³ Ibid, 84. ”Att ’ontologisera’ främlingen hotar, paradoxalt nog, med radering av det skillnader som etiken vilar på.”

³²⁴ Ibid, 85.

³²⁵ Ibid.

³²⁶ Ibid, 87.

³²⁷ Levinas, *Totality and Infinity*, 187-203.

³²⁸ Ibid, 198.

³²⁹ Hjorth, *Förtvivilade läsningar*, 90. Citatet återfinns i Emmanuel Levinas, trans. Michael B. Smith, *Alterity and Transcendence* (London: Athlone Press, 1999), 140. ”Face as the extreme precariousness of the other. Peace as awakening to the precariousness of the other.”

Med denna betoning på identifiering lägger Hjorth till något viktigt till min läsning av Butler. Att identifiera sig med sårbarheten utan att bemäktiga sig den andres alteritet innebär nämligen enligt Hjorth att erkänna sårbarheten som något vi alla delar.

För, fortsätter hon: ”[s]årbarheten hos ansiktet är inte bara den andres annanhet utan också den gemensamma betingelsen för liv. Utan att detta bejakas, det som trots allt är något att *känna igen*, saknas en dimension av etiken”.³³⁰

Därför behöver ett etiskt tänkande som tar sin utgångspunkt i relationen till den andre också ta sikte på en bredare politisk kritik.

Om förtryckande strukturer inte tillåter att alla står lika inför denna sårbarhet riskerar det att göra vissa liv sörjbara på bekostnad av andra.

Hjorth menar också att Butlers läsning av Levinas sårbarhet som något gemensamt, och som en grund för identifikation bortom dominans, jämnar ut något av den asymmetri som kan tyckas utmärka relationen mellan subjektet som det aktivt handlande och den andres ansikte som blott en passiv tillgänglighet.

Hjorths poäng är att det etiska subjektet snarare kan få tänkas som ”svagt” och att ansvarandet kan få bestå i igenkännandet av en delad sårbarhet.

För detta innebär också att det (läsar)subjekt som hon föreställer sig i en (läsande) etisk praktik inte alltid är ett kompetent självständigt subjekt som opererar utifrån en säker position varifrån det alltid kommer att handla etisk rätt.³³¹

Det etiska kommer inte med några garantier om att uppfyllas eller löften om att fullbordas. Varje ny läsning är dessutom ett nytt möte och varje nytt möte kommer att hålla alla positioner och relationer i ständig rörelse.

Slutligen skiljer Hjorth på den etiska händelsen och den etiska uppgiften.

Den etiska händelsen är den grundsituation som också är Levinas utgångspunkt i vilken subjektet ställs inför den andres radikala annanhet.

Detta är det etiska möte där subjektet ifrågasätts i grunden och måste göra sig mottagligt för en annanhet utan att domesticera den.

Men Hjorth menar att denna etiska händelse inte räcker.

Det räcker inte att annangöra det egna, det andra måste också göras igenkännbart.³³²

³³⁰ Ibid.

³³¹ Ibid, 92.

³³² Ibid, 95.

Att göra sårbarheten igenkännbar som gemensam grund för identifikation är den etiska uppgiften.

Tar inte Hjorth hänsyn till att det kan finnas skillnader i sårbarhet?

Att vissa är så oändligt mycket mer utsatta än andra?

Jag läser det som att hon är ute efter en nivå som vi ändå trots allt delar.

Här finns ett hopp.

Hon är tydlig med att det är ett förtvivlat hopplöst hopp, men det är alltjämt ett hopp.

För den etiska uppgiften behöver också rymma en politisk vision om att förtryckande normer och strukturer måste förändras.

Det implicerar ett ansvarstagande dagligt arbete som också går bortom läsakten.

Ansvaret är därför dubbelt, det ligger både i mötet med den andres annanhet och i ett bredare engagemang som syftar till att göra den gemensamma sårbarheten igenkännbar för alla.³³³

På så vis menar Hjorth att "[d]et etiska, som har sin plats i det som inte kan bevisas, och för vilken den mest karaktäristiska känslan efter rätt beslut är ånger, kan utgöra en kritik av det politiska".³³⁴

Här vänder hon sig till sist till Spivaks revolutionära idé om att etik inte handlar om etik utan om en relation utan relation: "Det betyder att målet för etiken inte är att gå i någon annans skor, att bli talesperson för de förtryckta, eller än värre, att låtsas låta dem tala för sig själva. Nej, målet för etiken och politiken är att den subalternen, det universella undantaget som sådant, ska sluta finnas".³³⁵

Det betyder att målet är att allt förtryck skall försvinna, att världen skall vara rättvis för alla, men inte att all skillnad skall försvinna och att alla skall bli lika.

Om skillnad eller alteritet skall finnas utan förtryck behöver den accepteras så som den är och låtas vara som den är.

Så länge detta förblir en utopi behöver vi fortsätta att träna oss i att föreställa oss den etiska erfarenheten av det omöjliga, fortsätta att låta oss drivas av den oförsonliga känslan av ånger, fortsätta att våga stå kvar i kontrollförlust och osäkerhet.

³³³ Ibid, 228.

³³⁴ Ibid, 241.

³³⁵ Ibid, 244. Hjorth citerar (och översätter) Spivak: "This means that the goal of ethics is not to step into the other's shoes, to become the spokesperson for the oppressed, nor worse yet, to pretend to let them speak for themselves. Rather, the goal of ethics and politics is that the subaltern, the universal exception as such, might cease to exist." (<https://nakedpunch.com/gayatri-spivak-interviewed-by-oscar-guardiola-rivera/> (2024-04-03).)

Vi behöver fortsätta att försöka föreställa oss hur det slutgiltiga ansvaret aldrig är möjligt att ta, men hur det är lika omöjligt att inte fortsätta att svara an.

Hur den etiska händelsen visar att den etiska uppgiften också är en politisk uppgift.

Jag läser Hjorth för att förstå mer av övertrampet som en etisk händelse.

För att försöka föreställa mig vilken sårbarhet det var som jag tänkte skulle kunna komma till uttryck i det ansikte som hela den situationen utgjorde.

För att försöka se det negativa i ansiktet, och dröja kvar vid det.

För att försöka se om det kan vändas till något positivt.

Kanske är det också där en etisk uppgift kan ta vid.

Kanske genom att föreställa sig att den uppgiften faktiskt redan fanns där.

För vad som låg till grund för hela situationen, varför det alls blev jobbigt, var inte bara att det var en exponerande kamera där med sitt frampressande immanensplan, eller att det fanns en privat konflikt mellan er.

Det handlade också om en frustration som var politisk, om en individualistiskt präglad lärandesituation som hade plats för vissa sätt att tänka och göra, och inte för andra.

Vi var som sagt dom som kom in och på många sätt passerade.

Men vi var också några som längtade efter något som inte var där.

Vi längtade efter ett mer gemensamt lärande.

Efter snällare samtal som var mer inkluderande och tillåtande.

Samtal som handlade om att säga något mer än vi kunde säga var för sig.

Vi längtade efter hur praktik kunde få bli teori, om hur samtal kunde få bli sam-tal.

Skulle det kunna ge plats för svaga, inkompetenta, tvivlande, osäkra, beroende subjekt?

Skulle det kunna säga något som vi inte riktigt hörde än?

Det var som att det var något där som vi lyssnade efter hela tiden.

Något som hela tiden verkade försvinna bakom dom bemäktigande skrivna orden.

17. RÖST

Om det vi pratat om har handlat om en längtan efter att få vara i ett sägande snarare än i det sagda, har det handlat om en tro på samtal som ett komplement till den starka kultur av skrivande som vi mött under våra filosofistudier.

Vi har velat lyssna efter samtal som har varit svåra att höra bland allt det skrivna.

I *For More Than One Voice* vill Adriana Cavarero lyssna efter vad hon menar att den dominerande manliga filosofitraditionen strävat efter att tysta, nämligen rösten.³³⁶

Rösten har för denna tradition framstått som hotfull, som något som stör filosofin, genom att vara något kroppsligt, relationellt och framför allt unikt.

Cavarero visar hur detta tystande börjar redan hos Platon.

De röster som han behöver tysta kommer ur muntliga kulturer som fabulerar mytologier utanför det skrivna.

Ett exempel är Homeros diktande.

Homeros komponerar i blindhet sina dikter som ett slags sånger, utifrån röstens musikalitet.

Att utgå från rösten som meningsskapande gör Platon orolig, eftersom rösten i kraft av sin konkreta singularitet tycks utgöra en fara för hans abstrakta och universella system.³³⁷

Enligt Platon är det först i talet vi har ett semantiskt bestämt uttryck.

Det är endast talet, inte rösten, som får lov att bygga hans skrivna dialoger.

För att få tyst på röstens särart behöver Platon därför på något sätt ta ”rösten ur rösten”, genom att reducera den till röst i allmänhet så att den kan inbegripas i talet.

Cavarero börjar med att ta upp hur Eric Havelock i Platons reaktion på Homeros ser ett historiskt skifte från det muntliga till det skriftliga.

Havelock menar att det är ett skifte från örat till ögat, vilket får konsekvenser för förståelsen av språket som sådant.³³⁸

Tal som ljudlig, konkret och temporal händelse organiseras visuellt, abstrakt och spatialt.

Adjektiv abstraheras och begreppsliggörs som substantiv.

Talets akustiska rörelser fryses till objektiva bilder som kan inordnas i ett koherent system.

³³⁶ Adriana Cavarero, *For More Than One Voice – Toward a Philosophy of Vocal Expression*, trans. Paul A. Kottman (Stanford, Stanford University Press, 2005).

³³⁷ Ibid, 80.

³³⁸ Ibid, 81.

Detta system bygger på stabila och oföränderliga objekt som kan observeras och kontempleras utifrån själens distanserade öga.

Det grekiska ordet *theōriā* betyder just ”att titta på” vilket i stor utsträckning kom att tjäna som modell för det antika filosofiska kontemplerandet.³³⁹

När en läser Platons alla vindlande dialoger verka det som att han är intresserad av talet. I mer populärfilosofiska eller ”praktiska” filosofiska sammanhang lyfts också gärna ”den sokratiske dialogen” fram som ett slags samtalskultur att inspireras av.³⁴⁰

Cavarero påminner om hur det bakom den Sokrates som Platon skriver fram finns en figur av en historisk Sokrates som vill föra fram filosoferandet som ett samtalande snarare än ett solitärt tänkande eller kontemplerande.³⁴¹

Hon pekar också på att Platon skriver om själva skrivandet som något som dött.

Som talets livlösa kopia.³⁴²

Platon filosoferar emellertid inte i praktiken genom att samtala utan genom att just skriva.

Cavareros ärende är emellertid att visa att paradoxen går djupare än så.

Platons kritik av skriften går nämligen hand i hand med hans fördömande av Homeros röst. Han vill rädda talet både från skriften och rösten.

Skriften riskerar för honom att dra livet ur talet, medan rösten hotar med att dra ner talet i en oregerlig och okontrollerbar kroppslighet.

Men under denna oro ligger Platons egentliga skäl till sin skepsis inför det skrivna.

Den djupare paradoxen är att Platons kritik av skriften i sig är grundad på skriftens modell eller teknologi.

Platons problem med skriften är inte att det tystar talet, utan att det är en kopia av talet som i sin tur är en kopia av dess ursprungliga idé.

I Platons idévärld kommer alltid en orörlig och evig idé först.

Därefter kommer talet (som inbegriper rösten reducerad till rösten i allmänhet) som ett akustiskt tecken för denna idé.

³³⁹ Se Ian Rutherford, *State Pilgrims and Sacred Observers in Ancient Greece – A Study of Theōriā and Theōroi*, (Cambridge University Press, 2013).

³⁴⁰ Detta är till exempel ofta en utgångspunkt för ”filosofisk praxis” som verkar för praktiserandet av filosofiska samtal i olika delar av samhället. Se till exempel Svenska sällskapet för filosofisk praxis: <https://ssfp.se/>

³⁴¹ Cavarero, *For More Than One Voice*, 67. “[I]t is useful to remember that, behind the platonic Socrates, there is the figure of the historical Socrates who intends philosophizing as speaking, rather than as thinking or contemplating.” Notera hur jag här översätter ”speaking” som ”samtalande”, snarare än ”talande”.

³⁴² Ibid, 82.

Först i tredje hand kommer det skrivna såsom ett grafiskt tecken av detta akustiska tecken.

Därför Platons kritik av skriften som en blek kopia av talet.

Cavareros poäng är dock att såväl tal som röst och skrift faktiskt ändå kvarstår som just tecken eller kopior av idéerna.

Och framför allt att hela detta system av meningsskapande är representationellt och visuellt modellerat utifrån just skriftens betecknande teknologi.

Det är i detta system som rösten för Cavarero fråntas sin röst som röst genom att desarmeras till ett tecken som endast har att tjäna under dom eviga idéernas översyn.

Här kan vi kort dra oss till minnes Deleuzes tankar om simulakrats anti-platonska potential hos Platon.

För Deleuzes Platon är ju egentligen inte kopian per automatik något dåligt eller ens falskt, utan snarare något som ontologiskt hör samman med idén, givet att kopian stämmer överens med idén, det vill säga om den alltigenom bygger på likhet.

Men så finns det också kopior som inte stämmer överens med idén, som inte längre baseras på likhet, och som därför behöver rensas ut.

Dessa är simulacra.

Simulakrat är inte bara falskt för Platon utan också något perverterat och hotfullt, eftersom det inte liknar något annat, utan endast bär på sin egen skillnad.

Som en bild utan likhet är det enligt Deleuze just simulakrat som tvingar oss att tänka genom sin radikala oregelliga skillnad.

Men medan Deleuzes simulacra tycks sväva fritt bortom det mänskliga är Cavarero varken lika aggressivt metafysisk eller ontologiskt ängslig för att stanna inom det konkret mänskliga.

Hon fortsätter att fråga sig vad det mänskliga är.

Hon gör det genom att adressera rösten och kroppen.

Enligt henne reduceras rösten hos Platon, utifrån skrivandets videocentriska logik, till ett akustiskt tecken, genom att generaliseras till röst i allmänhet för att inordnas under talet.

Liksom simulakrat behöver fördömas då det inte liknar något annat, är det rösten som singular kroppslighet som Cavarero menar att Platons system inte rymmer.

Det är röstens konkreta unicitet som hotar att avleda det abstrakta och universella som Platons knäpptysta metafysik försöker att upprätta.

Om Deleuze ser en skapande kraft i dom simulacra som Platon förtvivlat försöker avhysa finner Cavarero en motsvarande urkraft i dom unika röster som säger allt det som idéläran inte klarar av att höra.

Cavarero skriver dock inte om Deleuze här, men hon skriver om Jacques Derrida.

Derridas skrivande fungerar som ett slags motskrift som driver hela hennes undersökning, även om hon inte kommer till honom förrän i slutet av *For More Than One Voice*, i det appendix hon skriver i stället för att skriva en slutsats.

Det är en dedikation, men också en kritik.

För Derridas projekt verkar gå stick i stäv med Cavareros.

Derrida företar sig nämligen att påvisa att den metafysiska tradition som börjar med Platon faktiskt skall förstås som just fonocentrisk snarare än videocentrisk.³⁴³

Och att den premierar rösten framför skriften.

Derrida menar att det har att göra med en metafysik som grundas i ett begrepp om närvaro.

Närvarons metafysik söker ett slags omedelbar och ren kontakt med varats nödvändiga och ofrånkomliga principer eller idéer.

Detta utgår gärna från binära och hierarkiska system där till exempel original ställs mot kopia, eller betecknad mot betecknare (vilka är dom begrepp Derrida gärna använder).³⁴⁴

Det centrala är hur betecknaren (eller tecknet) gör det betecknade närvarande som frånvaro.

Hos Platon betyder det att den metafysiska drömmen är att tecken (först akustiska och sedan skriftliga) skall ge en närvaro åt dom eviga idéerna i sin frånvaro.

Men Derrida menar att motsättningen mellan betecknad och betecknare är konstruerad.

Det finns inga original, endast spel av tecken som bara får mening i relation till varandra.

Derrida kallar detta bottenlösa och fundamentalt rörliga spel *différance*.³⁴⁵

Det är denna instabilitet som metafysiken vill värja sig emot i sin längtan efter närvaro och kontakt med något bestående och beständigt.

Men i den strävan är det alltså enligt Derrida varken skriften eller ögat som privilegieras utan rösten och örat.

³⁴³ Derrida genomför detta projekt genom tre böcker som alla ges ut 1967: *La Voix et le Phénomène*, *L'écriture et la différence*, *De la grammatologie*. Jacques Derrida *Speech and Phenomena: And Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, trans. David B. Nilsson (Northwestern University Press, 1973), Jacques Derrida *Writing and Difference*, trans. Allan Bass (University of Chicago Press, 1978), *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, (London: Johns Hopkins University Press, 1976).

³⁴⁴ Termerna "betecknad" och "betecknare" har Derrida med sig från lingvisten, semiotikern och filosofen Ferdinand de Saussure.

³⁴⁵ Se Jacques Derrida, "Différance", *Margins of Philosophy*, trans. Allan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1982), 1-28.

Cavarero betonar hur Derrida inte bara förhåller sig till den antika metafysiken, som i en mening främst tänker sig en närvaro inför objekt, utan också till den klassiska fenomenologin (såsom den tar form hos Edmund Husserl) där det framför allt handlar om en närvaro inför sig själv, som självmedvetet subjektet.

Närvaro är nämligen enligt Cavareros läsning av Derrida en effekt av det mänskliga talet, i och med att den som talar hör sig själv.³⁴⁶

Vidare eftersträvas närvaron på två sätt.

Dels genom att den som hör sig själv tala blir närvarande inför sig själv, som ett slags ”auto-affektion” mellan mun och öra.

Och dels genom att det som den som talar säger (alltså den talade orden som akustiska tecken) samtidigt gör det som hen vill säga (alltså det frånvarande betecknade) närvarande.

Cavarero noterar att det fenomenologiska självmedvetande som det rör sig om här framstår som tämligen isolerat hos Derrida.³⁴⁷

Det verkar handla om ett slags inre monolog hos en tyst solitär tänkare som inte ens behöver någon mun eller öra.

Varför Derrida ändå vill lyfta fram röstens betydelse i detta sammanhang är enligt Cavarero för att kontrastera den mot skriften.³⁴⁸

Derrida tänker sig nämligen *différence* som ett slags skrivande.

Ett skrivande som är som ett öppet system av särskiljande tecken vilka varken går att hänföra till något fast och orörligt, eller kan skapa någon form av betryggande närvaro.

Det är alltså inget system som bygger på representation.

Skrivandet som *différence* är för Derrida just den oregellighet som den metafysiska traditionen försöker kontrollera genom att tänka sig rösten som omedelbart närvarande och förankrande fundament.

Cavarero menar att Derridas läsning av rösten som akustiskt tecken hos Platon skiljer sig från hennes läsning.

Hon ser att Derrida håller med om att Platon gärna skriver ner det skrivna som något dött, som ett anemiskt stumt andrahandstecken.

³⁴⁶ Cavarero, *For More Than One Voice*, 219.

³⁴⁷ Ibid.

³⁴⁸ Ibid, 220-221.

Men hon menar att han går en annan väg när han förstår det som att Platon tänker sig att det akustiska tecknet förs i omedelbar, nästintill gränslös närhet till det betecknade genom den ljudliga rösten.³⁴⁹

Och att detta för Platon händer i en ren tidslighet, i ett omedelbart nu, utan plats för rum. Detta kan enligt Cavareros Derrida ses som en reaktion mot hur den metafysiska traditionen förstår skriften som just ett rumsliggörande.

Att en i skrivandet, i stället för att höra sig själv prata, ser sig själv skriva.

På det här viset läser Cavarero det som att Derrida menar att metafysiken vill betona rösten och dess koppling till tid framför skrivandet och dess rumsliggörande.³⁵⁰

Cavarero tycks här mena att metafysiken enligt Derrida söker rösten i sin levande ljudlighet för att inte fastna i tysta inre monologer.

Som att det skrivna tecknet är stumt och dött för metafysiken.

Som att det först är med rösten som något får liv, genom att animera betecknaren och få den som hör sig själv tala att känna sig som en levande närvaro.

Som att rösten levandegör för att den inte har plats för något mellanrum mellan tecknet och det betecknade, utan gör direkt och omedelbar tid eftersom den inte heller kan vänta på någon fördröjning mellan munnen och örat hos den som talar.

I sin kritik av Derrida går Cavarero till hans Platon-läsning i *Platons apotek*.

Derrida skriver här bland annat om Platons *Faidros* och om myten däri som handlar om hur skrivna tecken för första gången presenteras som medium för att nå ny kunskap.

De skrivna tecknen uppfattades både som bra, om dom kan motverka glömska, och dåliga, om dom ursäktar minnesträning och därmed tvärtom kan leda till glömska.

Skriften benämns utifrån detta som *farmakon*, vilket betyder både botemedel och gift.³⁵¹

Cavarero menar att *farmakon* härigenom för Derrida visar till ett skillnadernas spel som inte kan stabiliseras som i binära motsatsförhållanden.

Det förstår också Platon.

Det är därför han fördömer skriften, eftersom den såsom tecken vilka endast relaterar till andra tecken och aldrig till några fasta punkter hotar idélärans systematik.

³⁴⁹ Ibid, 221.

³⁵⁰ Ibid, 222. Cavarero hänvisar här till Jacques Derrida, "Plato's Pharmacy", *Dissemination*, trans. Barbara Johnson (Chicago: University of Chicago Press, 1981).

³⁵¹ Jacques Derrida, *Platons apotek*, övers. Jan Stolpe (Bokförlaget Faethon, 2022), 63. Se även efterordet av Anders Lindström och Sven-Olov Wallenstein. Detta är (liksom mycket annat rörande Derrida här) en grov förenkling av begreppet såsom Derrida skriver fram det.

Enligt Cavarero menar Derrida alltså att Platon för fram rösten för att oskadliggöra den fara som skrivandet innebär.

Att rösten för Platon genom sin ljudliga livlighet suddar ut gränsen mellan tecken och betecknad och får idéerna att närvara i sin frånvaro.

Men enligt Cavarero vill Derrida inte riktigt erkänna hur Platon ändå vidmakthåller en både rigid och hierarkisk skillnad mellan tecken och betecknad, och mellan tal och idé.

Hon betonar att tecknen faktiskt är kopior av ett original, och därtill hur fundamentalt visuellt idévärlden är strukturerad.³⁵²

Platon fördömer inte skriften för att den utgör ett grundlöst spel av skillnader.

Det handlar inte om en fonocentrism som försöker att tämja en videocentrisk skrifts ständigt destabiliserande rörelse.

Det handlar i stället om att skriften är en otillräcklig kopia av ett ursprungligt original.

De skrivna tecknen är som simulacra, dåliga kopior som behöver rensas ut från dom kopior som är bra kopior, det vill säga som stämmer överens med idéerna.

Men vilka kopior stämmer då överens, och vad är det som avgör det?

Och vad är det förresten då alls för vits med att skriva för Platon, vilket han ju faktiskt gör? Cavareros Derrida vill som sagt mena att Platons metafysik är fonocentrisk eftersom den, för att skydda sig från skrivandet som *différence* och *farmakon*, centreras kring röstens förmåga att skapa närvaro genom att låta talaren höra sig själv och göra det frånvarande betecknade närvarande genom det akustiska tecknet.

Men i Derridas läsning av Platons dialoger är det för Cavarero alltjämt tyst.

Där finns inga röster, kroppar, relationer eller samtal.

Hur menar då Cavarero att dialogerna för Platon skulle kunna säga något om idévärlden?

Cavarero skriver att dialogerna vägleds av en metod som Platon kallar dialektikens konst.

Det är en konst som tillhör talet och som rymmer en exklusiv relation till idéerna.³⁵³

Det rör sig förvisso om ett slags otillräcklighetens konst, i det att dialektiken endast kan visa på idéernas osägbarhet.

Samtidigt är talet konstituerat av just idéerna.

³⁵² Cavarero, *For More Than One Voice*, 228.

³⁵³ Ibid, 231.

När talarna i dialogerna provar olika begrepp och ord mot varandra för att försöka säga något om idéerna inser dom till sist ordens otillräcklighet; ändå är det som att dom därigenom kan uppfatta ”idéernas ljusstyrka som plötsligt blixtrar till, närvarande för själens öga”.³⁵⁴

För Cavarero är det alltså inte genom rösten som närvaron ans hos Platon.

Metafysikens dröm om det eviga idéernas sanning, som alltings ursprung och mål, har till sist varken plats eller tid för ord, dialog eller röst.³⁵⁵

Det är idéerna som sådana som skapar närvaro, inget annat.

Trots det vill Cavarero inte avskrika möjligheten att det hos Platon ändå finns en ansats till en relationalitet, om en bara tillåter sig att spekulera utifrån dialogerna som litterära fiktioner.

Det är synd, skriver hon, att Derrida inte tar den chansen.

För dom som talar i dessa texter, talar trots allt inte bara för sig själva eller rakt ut i luften, utan till varandra.

Och, fortsätter hon, om metafysiker som Platon, och Derrida med dom, inte varit så besatta av ”skrivandets tysta och solitära arbete” skulle dom kanske kunnat börja lyssna efter röster där.³⁵⁶

Cavareros intresse för rösten handlar inte som för Derrida om närvaro utan om unicitet.

Hon delar dock hans intresse för studier om orala och skriftliga kulturer, i det att dom tenderar att missa något väsentligt om dom är allt för fästa vid en distinktion mellan skriftligt och muntligt.³⁵⁷

Även om sådana studier betonar rösten som kroppslig saknas varje tanke om den som unik.

Strängt taget är rösten enligt Cavarero ljud.

Röstens ljud är unikt eftersom det kommer ur *en* unik kropp.

En bröstorg, *en* strupe, *en* mun.

Det är ännu inte tal, men det är på väg att bli tal, det skall till och med komma att konstituera talet.

Det betyder att rösten inte bara är grymtar och suckar, inte bara ett slags sensoriska reflexer.

Rösten är inte bara unik utan har också en riktning.

³⁵⁴ Ibid. “As we read in the [Plato’s] *Seventh Letter*, through the questioning and answering, the task of the interlocutors is to rub the words against one another, until the words themselves reveal their inadequacy and at the same time bring the interlocutors to grasp the luminosity of the idea that suddenly flashes up, present to the eye of the soul.”

³⁵⁵ Ibid, 232.

³⁵⁶ Ibid, 234. “It is enough to listen attentively – something that, evidently, philosophers refuse to do, perhaps because they are concentrated on the silent and solitary work of writing.”

³⁵⁷ En av det mest kända studier här utgörs av Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (New York: Routledge, 1982/2012).

Den är riktad mot ett öra.

Den är relationell.

Det gör den till grunden för kommunikation.

Det rör sig om en spontan kommunikation av ens egen unicitet till en annan unik människa.

Rösten kommer till uttryck före det semantiska innehållet i det som blir talet och som påkallar den andres unicitet genom att yppa sin egen unicitet.

Den är en relation som rymmer ”en ömsesidig intention att lyssna”.³⁵⁸

Att lyssna till rösten rör sig inte om att ta emot och tolka ett ljud som kommer från den andre, utan om att omedelbart svara på en unik röst som inte betecknar något annat än sig självt.³⁵⁹

På ett sätt som påminner om såväl Butlers som Hjorths insisterande på igenkännandets betydelse förutsätter detta att det unika alls kan uppfattas.

Cavarero menar att örat uppfattar röstens unicitet även när det aldrig hört den förut.

Även om örat inte känner igen vems rösten är, känner den likafullt igen den som unik.³⁶⁰

Cavarero grundar detta i en läsning av Hannah Arendts förståelse av människans villkor som ”den unicitet som gör alla till någon som skiljer sig från alla andra”³⁶¹.

Det är för Cavarero genom rösten som människans villkor som unik kommer till uttryck och det är genom den primära kommunikationen mellan unika röster som det villkoret visar sig såsom fundamentalt relationellt.

Här framträder en ontologi som skiljer sig från den vi möter hos Levinas, vilken har sin grund i alteriteten, såsom ointaglig hos den andre och oåtkomlig inom en själv.

Om Levinas filosofi präglas av en hierarkisk asymmetri närmar sig Cavarero en mer samtalande ömsesidighet.

I och med hennes tankar om en mer direkt och reciprok kommunikation mellan unika röster öppnar sig ett annat handlingsutrymme.

Hon skriver om politik men här går det också att ana möjligheten av en annan etik.

Cavarero menar att filosofin, såsom till största del manligt präglad, inte bara värjt sig från den unika rösten utan från det unika som sådant, oavsett vilken form det kan tänkas ta.³⁶²

Att rösten som det tydligaste uttrycket för det unika är också det som här gör den så hotfull.

³⁵⁸ Ibid, 5. “a reciprocal intention to listen.”

³⁵⁹ Ibid, 7.

³⁶⁰ Ibid, 177.

³⁶¹ Ibid, 3. ”the uniqueness that makes of everyone a being that is different from all the others.”

³⁶² Ibid, 9.

Mycket av denna filosofiska tradition, som tar sin början i den antika grekiska filosofin, har kretsat kring *logos*, vilket kan förstås som förnuftets princip men också som det diskursiva talet.

Det är i den meningen Cavarero förhåller sig till talet, som något grundläggande som styr hur vi tänker om och förstår världen.

Cavarero menar att talet rymmer både det röstliga, eller det vokala, och det semantiska.

Det vokala handlar om hur något sägs och vem det är som säger.

Det semantiska handlar om vad själva orden som sägs betyder.

Cavarero menar att rösten, såsom kroppslig, historiskt förknippats med det kvinnliga.

Det semantiska har, som en del av det rationella förnuftet, identifierats med det manliga.

Den patriarkala ordningen devokaliserar talet, klipper av det från dom unika strupar som yttrar det, och kvar blir bara den avpersonifierade rösten i allmänhet som endast har till uppgift att bära ordens semantiska mening.³⁶³

Detta gäller inte bara förhållandet mellan röst och tal, utan också förhållandet mellan tal och tänkande.

Könsmaktsordningens underordnande av rösten i förhållande till talet fortsätter i talets underordnande visavi tänkandet.

Kvinnan sjunger och när hon inte gör det babblar hon med sina väninnor om oväsentligheter, medan mannen ensam och i tysthet tänker ut världens ordning.

Cavarero menar vidare att devokaliseringen av *logos* är ett privilegierande av det visuella som ett system för ett tänkande som söker stabila och universella objekt att reflektera över.

Tänkandet är fortfarande beroende av talandet för att tänka, men det är ett talande som är tyst och monologt.

Filosofi-mannen är en isolerad figur som verkar i stillhet, men det gulliga är att denna stillhet fortsätter att vara präglad av den akustiska sfären.³⁶⁴

Tänkandet fortsätter som tal, eftersom det ändå aldrig kan klara sig självt, som att det ändå kanske innerst inne längtar efter den samvaro det trots sig förmöget att lämna.

Det mindre gulliga, varnar Cavarero moderligt, är om detta inre talande med en själv villkorar möjligheten att prata med andra.³⁶⁵

³⁶³ Ibid.

³⁶⁴ Ibid, 46.

³⁶⁵ Ibid.

Att bortse från den unika kroppsliga rösten som konstitutiv för talet är, menar Cavarero, att bortse från andra.

Utan röster blir talet ett i tysthet uttänkt solitärt tal utan talare.

Men för Cavarero finns det tal för att det finns talare, inte tvärtom.

Talet är alltid redan ett samtal, eftersom det alltid redan är relationellt konstituerat.

Logos är ingen logisk okroppslig abstrakt princip som ordnar världen för oss.

Logos, som tal, har sin grund i en pluralitet av unika röster.

Logos har örat nära munnen.

Vad som kommer först är inte ordet utan rösten, som ljud.

Ändå stannar inte rösten vid att bara vara ljud.

För när rösten ljuder kommunicerar den spontant sin egen unicitet till andra uniciteter.

Och den fortsätter också att genljuda i det tal som den alltjämt har som sitt mål att bilda.

Rösten bestämmer det tal som också faktiskt är ord, och som får språklig mening.

Rösten ger talet sin konkreta, materiella och föränderliga mänsklighet.

Röstens särart ligger därmed inte i att den bara är ljud utan i att den låter en relationell pluralitet av unika kroppar resonera och därmed forma tal som sam-tal.

Därför räcker det inte att försöka lyssna till rösten som enbart ljudlig.

Att föra fram rösten som avgörande för talet syftar för Cavarero inte bara till att blotta en primär och radikal relation som ännu inte fångats av språkets ordning, utan om att ”specificera denna relation som en relation mellan uniciteter”.³⁶⁶

Härigenom lyfter Cavarero fram hur rösten så som bestämmande av talet inte bara är en ontologisk fråga utan alltid redan politisk.

Det är en fråga om vem det är som säger, före vad det är som sägs.

För vad det är som sägs kommer alltid bestämmas av vem det är som säger det.

Här är vi tillbaka till där ni började, till hur ni ville ha ett samtal om samtal.

Hur ni ville prata om betydelsen av vem och hur, snarare än vad.

Även Cavarero följer Levinas, men går också vidare från honom.

Hon förstår det som att han skiljer mellan språket som sådant och den som talar språket.

Den som talar blir enligt Cavareros Levinas förvisso anropad genom språket, men det betyder inte att den är en funktion av talet.³⁶⁷

³⁶⁶ Ibid, 15. ”[...] to specify this relation as a relation among uniquenesses.”

³⁶⁷ Ibid, 27.

I stället handlar det om att talaren står inför den andre, vilket innebär att stå inför en unicitet som föregår varje tal och ord.

Vad talaren står inför är det ansikte vi tidigare mött hos Levinas.

Och det är enligt Cavareros Levinas detta ansikte som talar till mig.

Men det ansiktet är ändå alltjämt något visuellt för Levinas, menar Cavarero.³⁶⁸

Det är ett ansikte som ser på mig med en anmodande blick som aldrig viker av eller blinkar.

Det döljer inget, är varken tecken eller mask.

Det betecknar sig självt, ger sin egen unika mening och föregår varje system av betecknande.

Cavarero undrar varför Levinas är så fäst vid det visuella.

Hon frågar sig varför det unika som ger sig till känna i talet skulle vara ansiktet, och inte rösten, som för henne är så mycket mer direkt kopplad till talet.

Levinas betoning på det visuella blir för Cavarero än mer påtagligt när Levinas skriver om sägandet och det sagda.

För Levinas kommer sägandet innan språket, innan varje form av tecken.

Det handlar om själva händelsen där talare pratar med varandra, inte om vad dom säger.

Det sagda är orden som sägs, men framför allt också det system som styr talandet som sådant, alltså språket som *logos*.³⁶⁹

Det är detta *logos* som för Cavarero utgjort den filosofiska traditionens rationella princip så som uttryckande och betecknade varje individuation.

Levinas sägande utmanar för henne logocentrismen genom att inte i första hand fråga efter vad det är som sägs, utan vem det är som säger.

Han utmanar logocentrismen genom att betona varje talares unicitet, hur varje unik talare står i omedelbar närhet och ofrånkomlig relation till andra unika talare, vilket också är vad som gör dom ansvariga inför varandra.

Sägandet följer ingen metafysisk eller strukturalistisk tanke om att språket talar av sig självt.

För sägandet går inte att separera från vem det är som talar.

Sägandet, som själva talandets akt – samtalet – består i det ömsesidiga uttryckandet och den omedelbara exponeringen av unicitet mellan dom som talar.

Det handlar inte om vad som sägs, om någon form av kunskap som förmedlas, om något slags innehåll som kommuniceras.

³⁶⁸ Ibid.

³⁶⁹ Ibid, 28.

Det handlar om villkoret för kommunikation: ”Som ett radikalt tecken på kommunicerbarhet föregår, genererar och överskrider den betydelse som annonseras av sägandets vem verbal kommunikation”.³⁷⁰

Det är sägandets vem som möjliggör varje tal, som ett samtal mellan talare som uttrycker sin unicitet inför varandra.

Cavarero upprepar också att sägandet föregår vilja och intention, och inte kommer ur ett starkt själv-rådande suveränt subjekt som ämnar göra sin röst hörd bland alla andra.

I stället handlar det om en passiv exponering inför den andre som inte kan styras.

Sägandet har ingen agenda, inget det vill ha sagt, det föregår och är likgiltigt inför det sagda.

När du ringer mig och säger ”hej det är jag”, spelar det ingen roll att du inte säger ditt namn, det spelar ingen roll vad du säger, jag hör vem det är på inandningen innan första ordet.

Så varför, undrar Cavarero igen, tänker inte Levinas på rösten när han skriver om sägandet?

Rösten som i den hebreiska tradition Levinas står i faktiskt föregår talet?³⁷¹

Rösten som, för Cavarero, är vad som kommunicerar sin unicitet genom sin kroppsliga akustik före varje vilja och innan något alls blir sagt?

Rösten som genom sin unicitet alltid redan är fundamentalt relationell i det att den gör sig hörd först inför andra och före det första ordet?

Jag tänker inte att ansiktet hos Levinas måste förstås som något renodlat visuellt.

Cavarero citerar själv när han skriver om ansiktet som ”kött med panna, näsa, ögon, mun”.³⁷²

Så nog finns där en mun som skulle kunna ge ljud ifrån sig.

Men jag är heller inte så säker på att det är genom talet, eller i alla fall inte bara genom talet, som han tänker sig att den andres alteritet ger sig till känna.

Även om det låter så på orden, tror jag inte att den andres anrop eller åkallan nödvändigtvis måste ha att göra med bara röst, tal eller språk.

Däremot tror jag att Cavareros betoning på rösten kompletterar det ansikte som Levinas ändå ibland tenderar att skriva fram som bild.

Vad hennes röst framför allt tillför är den omedelbara konkreta singulära kroppslighet hos den som talar som ett villkor för vad som alls kan sägas och tänkas.

³⁷⁰ Ibid, 29-30. ”As a radical sign of communicability, the significance announced by the who of saying precedes, generates, and exceeds verbal communication.”

³⁷¹ Ibid, 30. Cavarero skriver här om hur rösten ges företräde i den hebreiska bibelläsningen, medan ordet alltid kommer först i den kristna.

³⁷² Ibid, 27. “this dear piece of flesh with forehead, nose, eyes, mouth”.

Det är något vi pratat om att Levinas inte kommer åt lika lätt.

Både kroppen som sådan och kroppen som unik tenderar att vara undflyende hos honom.

Jag har svårare att följa Cavareros läsning av Levinas när hon hamnar i en förenklad dikotomi mellan det ljudliga och det visuella som ett antingen-eller.

Kanske är det för att jag som filmare alltid är förhåller mig till ljud och bild på samma gång.

I det filmiska är det visuella kanske inte heller alltid lika kopplat till skrivandet som meningsskapande system.

Theōriās blick såsom på distans observerande av något objektiverat kan brytas av ljudet av kroppsliga röster som för in en annan närhet och ömsesidig kontakt.

Blickar möts också av blickar som blickar tillbaka.

Vi tittar på vad vi filmat om och om igen.

Vi lyssnar på hur vi sagt och säger en gång till.

Asymmetrier försvinner inte men rör sig och kan förskjutas.

Men Cavarero ser också hur det finns en ömsesidighet i blicken hos Levinas.

I hur han möter den metafysiska blicken (*theōriā*) ansikte mot ansikte utan att objektivera.³⁷³

Den ömsesidiga blicken handlar om att den andre i min omedelbara närhet obevekligt tittar på mig i ett här och nu.

Det är denna etiska grundsituation som kommer med ett oavvisligt och oändligt ansvar.

Och det som den andre åkallar mig att svara an till är inte människan i allmänhet, utan just hens unicitet.³⁷⁴

Även om Cavarero vidhåller att denna invokation nödvändigtvis är vokal utesluter hon inte heller ansiktet mot ansiktet.³⁷⁵

Vad hon är ute efter är visserligen att befria *logos* från det visuella och föra det tillbaka till det röstliga, men det handlar inte bara om att revokalisera *logos* utan om "att lyssna, på talet i sig självt, efter pluraliteten av singulära röster som sammankallar varandra i en relation som inte bara utgörs av ljud, utan framför allt av resonans".³⁷⁶

Cavarero beskriver den här resonansen som ett slags primär spontan rytm som driver en reciprok kommunikation mellan unika röster.

³⁷³ Ibid, 176.

³⁷⁴ Ibid, 177.

³⁷⁵ Ibid, 181.

³⁷⁶ Ibid, 178-9. "[...] to listen, in speech itself, for the plurality of singular voices that convoke one another in a relation that is not simply sound, but above all resonance."

Det är till sist inte bara röstens kroppslighet som Cavarero ställer mot den semantiska rationaliteten utan först och främst denna resonans av unika röster.

Inom fysiken är resonans ett fenomen som äger rum när en yttre kraft förstärker ett systems egen frekvens och får det öka sin vibration.

I vissa fall är det önskvärt, till exempel när det gäller akustiska musikinstrument.

I andra fall kan det leda till att saker skakar sönder.³⁷⁷

Det här klingar också vidare i Cavareros läsningar av Julia Kristeva och H el ene Cixous.

Hos Kristeva och Cixous f ar r osten en än tydligare roll som subversiv kraft.

Men snarare än att ställas mot skrivande, såsom återigen ofta är fallet i muntlighetsstudier, ställs rösten h r mot språket som sådant, oavsett om det  r talat eller skrivet.

Både talande och skrivande förs tillbaka till en röst som ligger till grund för båda.

I stället för att skapa en motsättning mellan det muntliga och det skriftliga g r röst och skrivande gemensam sak mot ett normativt patriarkalt språk.³⁷⁸

Cavarero skriver om hur Kristeva tar sig an det klassiska problemet med hur en skall kunna säga något om det som kommer före språket, vilket h r alltså  r rösten.

Hon menar att Kristevas l sning  r att det g r att spåra röstens effekter i språket.

Det blir för Kristeva tydligast i den poetiska ”texten”, som både kan vara talad och skriven.

En sådan text  r ”genomsyrad av en musikalisk rytm, i vilken vokalitet exploderar genom den lingvistiska betecknaren, kommer till ytan, och befaller meningen”.³⁷⁹

Denna rytm skapar en resonans av det söndrande slaget, som f r fäders lagar att krackelera och skrivas om av modersm lens kroppsliga drifter.

På det viset fungerar rösten subversivt genom att både destabilisera och rekonfigurera det patriarkala, normativa språket.

Cavarero inspireras vidare av hur Cixous menar att den västerländska logocentriska traditionen också  r en falloctrism.

³⁷⁷ <https://en.wikipedia.org/wiki/Resonance#:~:text=Resonance%20is%20a%20phenomenon%20that,vibrating%20with%20a%20larger%20amplitude> (2024-03-31).

³⁷⁸ Cavarero, 132.

³⁷⁹ Ibid, 136. ”[...] pervaded by a musical rhythm, in which vocality explodes through the linguistic signifier, comes to the surface, and commands the meaning.”

Hon inspireras av hur Cixous hävdar att den mest problematiska dikotomin som strukturerar detta hierarkiska system är just den mellan muntligt och skriftligt (av liknande skäl som Cavarero tar upp ovan).

Cixous dekonstruerar dikotomin genom sitt eget skrivande.

Rösten frigör texten genom att genljuda på ett omstörtande vis och låta andra konfigurationer ta vid.

Rytmska oregerliga flöden får orden att vibrera isär för att blandas om så att dom kan klinga ihop på helt andra sätt.

Hos Cixous står inte heller rösten längre i motsats till skrivandet, utan är just det som grundlägger och driver det.

Cavareros Cixous motsätter sig alltså inte skrivandet, snarare utmanar hon paternalismens språk genom en djupt känd kroppslig vokalitet.

Kanske resonerar det här med ert initiativ till samtal om samtal.

Där fanns en vilja att lyssna till hur fler än en röst kan tala tillsammans på sätt som inte alltid får plats i ett individualiserat och skrivbaserat lärandesystem.

Men även om ni ville prata om hur vi pratar, om vilken betydelse samtalet kan ha, handlade det inte om att sluta skriva, även om det många gånger kändes svårt att motivera sig till det, givet dom ramar och krav som gavs att följa.

Kanske handlade det om att hitta andra sätt att skriva på.

Sätt som kom ur enskilda kroppars röster och erfarenheter och som kunde få resonera på mer partikulära och prövande vis.

Jag skriver inte på ett sådant sätt i den här texten.

Det är inte heller min ambition.

Jag skriver alltså utifrån min egen position, men jag skriver också vidare i ett slags individuell monologform, även om inte en enda rad hade blivit till utan er och andra.

Kanske är det här skrivandet ett nödvändigt steg för mig för att kunna gå vidare till både ett annat skrivande och ett skrivande tillsammans med andra.

Jag är inte intresserad av att polemisera mot skrivandet, utan behöver först pröva och försöka förstå mer av vad det är för skrivande som alls kan utvecklas för mig.

Jag behöver se vad som händer när detta skrivande presenteras vid sidan av film.

Det är också på detta sätt jag förhåller mig till Cavareros vilja att skriva in rösten i sägandets ställe.

Det handlar inte om att vi skall sjunga tillsammans i stället för att fortsätta skriva var för sig. Ja och ja i stället för antingen-eller.

Och för att komma tillbaka till Kristeva – vad är egentligen text?

Filmen jag skriver ur är redan full av skriven text även om den inte explicit uttrycks i text.

Skulle filmen kunna tänkas som ett annat sätt att skriva på?

Behöver den läggas fram som ett samtalat filmiskt alternativ till det skrivna?

Vad skulle hända om den tänktes som ett annat skrivande och inte som annat än skrivande?

Ett skrivande som kommer ur röster som därigenom kan öppna för ett skrivande som inte bara har ögon utan också munnar och öron?

Vid det här laget torde det vara tydligt att Cavarero inte är ute efter att ställa det muntliga mot det skriftliga.

Men hon är tydlig med att hon vill komma tillbaka till rösten som primärt unikt uttryck.

Och till hur relationen mellan unika röster får något att resonera.

Det får henne också att vilja föra fram ett gemensamt sägande – som ett relationellt talande som också kan inbegripa ett annat vokalt förankrat skrivande – i stället för det solitära tänkandet som grund för filosofi.

Ett sådant sägande kommer ur själva resonansen mellan röster, snarare än från det egenmäktiga självständiga tänkande subjektet.

Sägandet är singulärt och rotat i en rörlig oförutsägbar tidslighet till skillnad från tänkandets strävan efter tidlösa översiktliga universaliteter.

För att åstadkomma ett sådant sägande är det som att filmen behöver ge plats för den tid som dess partikulära röster behöver för att få börja resonera.

Jag längtar efter att filmen och den här texten skall få börja resonera sig fram med er till ett tal som kan komma från flera röster och bli ett sam-tal.

När Cavarero till sist kommer tillbaka till Arendt vill jag i min tur komma tillbaka till hur den etiska uppgiften också kan förstås som politisk.

Cavarero skriver här företrädesvis om talet, men låt oss tänka på det som ett uttryck som också kan innefatta ett skrivande och ett filmande som kommer ur unika röster.

Arendt vidgar nämligen själv talet till att inte bara handla om ord och språk utan också om handling i bredare bemärkelse.³⁸⁰

³⁸⁰ Hannah Arendt, övers. Joachim Retzlaff, *Människans villkor* (Göteborg: Bokförlaget Daidalos, 2017).

Cavarero menar att också för Arendt kommer sägandet före det sagda.

Det viktigaste är inte vad som sägs utan vem som säger.

Och det är i detta *vem* som det politiska ligger.

Det är i och med varje talares uttryckande av sin röst som unik och relationell som talet blir politiskt.

Genom att skilja ut sig från alla andra skiljer talaren också ut sig politiskt.

Talet blir inte politiskt på grund av vad talaren säger, utan genom vilka unika röster som kommer till uttryck i en situation av ömsesidig exponering.³⁸¹

Att jag skriver att talet *blir* i stället för *är* politiskt har att göra med hur Cavarero vill betona att Arendt gör en tydlig distinktion mellan ontologi och politik.

Även om det är ontologiskt givet att alla är unika, är det inte förrän vi interagerar aktivt i ord och handling och därigenom delar våra unika röster i ett specifikt sammanhang av ömsesidig kommunikation som vi kan tala om det politiska.³⁸²

Det krävs alltså någon form av aktiv handling på en plats och i en tid som delas.

Det händer inte av sig självt.

Men så fort vi talar till varandra händer det, och det unika kommuniceras oavsett vad det är vi säger.

Här börjar den politiska uppgiften för Cavarero.

Den börjar i en kommunikation mellan unika röster på en delad plats som inte finns utanför denna kommunikation, utan som tar plats i och med den.

Arendt kallar detta *det absolut lokala*, vilket Cavarero beskriver som “en relationell plats som händer i och med händelsen av denna kommunikation, och som försvinner tillsammans med den”.³⁸³

Det skulle kunna vara ett grupprum där några samlas för att starta ett samtal om samtal.

Det skulle kunna vara en inspelning av en film om samtal om samtal.

Det skulle kunna vara en visning av en film om samtal om samtal.

Det skulle kunna vara en läsning av en text som försökt säga något om allt det där.

³⁸¹ Cavarero, 192.

³⁸² Ibid, 196.

³⁸³ Ibid, 204. “It is a relational space that happens with the event of this communication and, together with it, disappears.”

Utan att blunda för hierarkier menar Cavarero att det i och med varje människas singulära unicitet finns ett hopp om att komma till ett relationellt sägande som inte domineras av det sagdas fixerande kategorier.

Det absolut lokala politik börjar för henne med att frågan ”vem är du?” adresseras till ”er som är här”.³⁸⁴

Här kan kanske ett tal som kommer från flera röster börja att resonera som ett sam-tal.

³⁸⁴ Ibid, 205. “the question ‘who are you?’ adressed to the ‘you who are here.’”

18. NANA OCH PARAIN

När jag började plugga filosofi öppnades en värld jag fortfarande längtar efter.

Den stora tysta läsesalen.

Lukten av boksidor och blyerts.

Heligheten bröts så fort jag skulle säga något om det jag läst.

Allt föll platt.

Det var en sak att skriva själv, där det enda svaret var ett betyg på sista sidan.

Det var ett sätt att bara få vara i läsningen.

Själv med dom tysta orden.

Öronproppar även om det redan var knäpptyst i salen.

Men det kändes som att ju mer jag läste desto mindre kunde jag säga.

Vad skulle jag säga?

Det handlade inte bara om att jag var ung, blyg och osäker utan också om att där faktiskt inte fanns plats för något samtal.

Det var liksom inte det som var filosofi.

Jag började med film för att komma till något av det jag aldrig riktigt kom till på filosofin.

Det började när jag såg *Vivre sa vie* av Jean-Luc Godard första gången.³⁸⁵

På sätt och vis är det som att den talar hela vägen fram till Cavarero.

Jag tänker på scenen på caféet med Nana, spelad av Anna Karina, och filosofen Brice Parain, som väl får sägas spela sig själv, om inte den stora Filosofin som sådan.

När jag såg filmen hade jag bara några veckor tidigare haft min första handledning med min första filosofilärare på universitetsfikat.

Jag var med mina 20 år två år yngre än vad Anna Karina är i scenen, och min filosofilärare kunde lika gärna ha varit Parain.

Det var inte bara att allt var så nytt och stort och spännande med universitetet i storstan, det var också det att jag studerade Filosofi som liksom var kronan på verket.

Så det var väl helt enkelt för att jag var så nervös som jag knappt fick ur mig ett enda vettigt ord utöver att jag sa att jag gärna skulle vilja skriva om Simone de Beauvoir.

³⁸⁵ Jean-Luc Godard, *Vivre sa vie* (1963).

Ett jag som säger vi kommer nog på många sätt ur dom här första mötena med filosofin på universitetet.

Jean-Luc Nancy hörde till den klassiska franska skolan som hellre pratade till än med sina studenter.

Det är också just det som händer i filmens andra del, där vi träffas i en liten seminariegrupp. Det som är med i filmen är från det att jag trycker på REC och fram till den punkt varifrån Nancy i stort sett talar i monologform tills vår tid är slut.

Men när jag träffar honom själv, som i delen innan och efter, är det annorlunda.

Kanske för att det var en annan situation, och utanför seminarierummet på institutionen för filosofi.

Kanske var det mer av Jean-Luc jag träffade då, och mindre av den store filosofen Nancy.

Inte för att jag får så mycket mer sagt för det.

Men kanske får filmen något mer sagt.

Nana har hursomhelst något att komma med.

Och även om scenen mellan henne och Parain på många sätt kan läsas som ett tidstypiskt möte mellan den unga sökande och den filosofiska auktoriteten, finns där också något annat som kan göra motstånd mot ett sådant klassiskt scenario.

När Nana frågar Parain om tänkande och talande är samma sak svarar han att han tror det.

Han säger att Platon sa så.

Att det inte går att skilja tanken från orden som uttrycker den.

Nana säger att hon tycker att det är så svårt att uttrycka sig.

Att hon inte hittar rätt ord.

Bedrar orden oss, frågar hon.

Vi bedrar också dom, svarar Parain.

Även om orden styr vad vi tänker är vi inte fast i deras grepp.

Vi kan också säga något annat.

Eller något annat kan också säga när vi säger.

Det är också det som händer i den här scenen.

Låt oss titta närmare.

Bild på Nana.

Nana: ”Hur kan en vara säker på att en hittat rätt ord?”

Parain (utanför bild): ”En behöver arbeta”.

Klipp till ny bild på Nana, samma vinkel men aningen tätare utsnitt.

Parain (utanför bild): ”Det krävs en ansträngning. En måste tala på ett sätt som är rätt, som inte skadar. Som säger vad som måste bli sagt. Som gör vad som måste göras. Utan att skada eller såra”.

Det hörs på Parains röst att han inte menar det han säger.

Han talar med en enkel lättsam melodi, som om han repeterat detta hundra gånger.

Det skulle kunna vara en parodi.

Och medan Parain säger det här vänder sig Nana bort, sedan tillbaka, tittar i kameran, tittar ner, tittar i kameran, tittar ner.

Hon lyssnar inte, har redan hört det förut, kunde inte bry sig mindre.

Dessuom visar Anna Karina, som det geni till skådespelare hon är, hur hon spelar allt det där, genom distanserade kamerablick och överspel.

Klipp till bild på Parain.

Nana (utanför bild): ”En måste försöka vara i god tro”.

Nu låter det annorlunda.

Det låter som att hon menar det.

Det är som att vi behöver se henne igen för att avgöra.

Klipp till bild på Nana som tittar på Parain igen.

Nana (nu i bild): ”Någon sa till mig: ’Det finns sanning i allt, även i fel.’”³⁸⁶

För mig tar scenen två steg.

I det första undermineras utsagan om att en måste tala på ett sätt som är rätt, eller säga vad som måste bli sagt, eller göra vad som måste göras, utan att skada.

Allt detta framstår som präktigt och godtroget, om inte rent av som ond tro.

I ett andra steg visar sig det hela dock handla om en dubbelbindning.

För vi kan inte annat än att ändå försöka.

Att försöka vara i god tro handlar om att trots allt försöka hitta rätt ord och att försöka göra det utan att skada.

Det handlar om att försöka leva med att det aldrig kommer bli rätt, och att det ändå inte är fel.

³⁸⁶ Jean-Luc Godard, *Vivre sa vie*. Min översättning från engelska undertexter.

Vad hela scenen i förlängningen föreslår är att det finns ett annat sätt att göra filosofi på än att buga inför den filosofiska överhögheten.

Och att det sättet också kan handla om att göra det tillsammans, i samtal.

För scenen som sådan ifrågasätter också det självständigt tänkande filosofiska subjektet.

Som om det bara handlade om *en* tänkare eller talare.

Att vända sig till någon annan, att vända sig till varandra, ansikte mot ansikte, förblir grunden.

Allt det här görs filmiskt.

Nana och Parain både bedrar och berikar orden.

Röster, ögon, ansikten, händer, såväl säger som tänker.

Som film av ihopklippta bilder och ljud.

I klippet från bilden på Nana när Parain säger att en måste arbeta till den snarlika bilden när hon vänder bort och sedan tittar in i kameran bryts tiden och illusionen av kontinuerligt samtal.

Det förstärker den distansering som kommer med Nanas rörelse, blick och det förhöjda spelet. Att vi ser Nana i stället för Parain när han pratar frilägger hans röst och betonar dess ironiska ton.

På motsatt sätt får det faktum att Nana är utanför bild när hon pratar (om god tro) mig att tydligare ana en ärligare eller rakare ton.

Den tonen destabiliserar, kommer oväntat, för att den bryter ironin.

Till sist, när vi åter ser hennes ansikte stadigt adressera Parain då hon säger att det finns sanning också i fel, tar filmen både ett steg tillbaka till en mer direkt stil, och ett steg framåt, uppåt eller vid sidan av.

Det gör den till ett komplext filmiskt samtal, ett tal som kommer från flera.

Ett filmiskt sam-tal som tar form bortom den konkreta dialogen i ett spel mellan flera nivåer av röster och toner, blickar och bilder.

Det var när jag såg den här scenen som jag började tänka på film som filosofi.

När Nana tittar in i kameran säger hon inte bara hej utan också att det går att tänka utan ord.

Det utesluter inte, det adderar.

Ord, röster, blickar spelar med och mot varandra, som ett montage av ljud och bilder.

Ett filmiskt sam-tal tar form som ett tal som kommer från flera.

Det intensifieras till ett filosofiskt uttryck.

Här glider jag i språket från tänkande till filosofi.

Vad är det som gör att jag tänker på filosofi här?

Och vad är filosofi?

Jag tänker på filosofi för att det är där jag kommer ifrån och dit jag vill komma.

Vad filosofi är, är på sätt och vis en fråga för hela projektet.

D. N. Rodowick skriver att det är en fråga som varje filosofi värd sitt salt återkommer till.³⁸⁷

Det är i alla fall en fråga som blir angelägen när det kommer till tanken på film som filosofi.

Liksom naturligtvis frågan om vad det är för film det rör sig om.

För Bernd Herzogenrath, och flera andra som med honom intresserar sig för den tanken, bär mötet mellan film och filosofi på en potential att utveckla båda fält.³⁸⁸

I det följande vill jag orientera mig kort i en akademisk diskussion om film som filosofi som förs i gränslandet mellan filosofiintresserad filmvetenskap och filmintresserad filosofi.³⁸⁹

Det är en diskussion som väglett forskningsprojektet, både som motstånd och morot.

Jag kommer här bara att skissera huvuddragen och dom aspekter som är mest relevanta för projektet, för att därefter relatera detta till dom filmiska arbeten jag lägger fram.

Dom teoretiker jag huvudsakligen refererar till är Volker Pantenburg, Robert Sinnerbrink, D. N. Rodowick och Jakob A. Nilsson.

Jag väljer dom för att dom sammanfattar mycket av den filmfilosofiska diskussion som förts men också för att dom kommer med egna bidrag som fått mig att tänka vidare på frågan om film som filosofi utifrån min egen filmiska praktik.

Vad jag kan sakna hos dessa författare är ett större intresse för vilken betydelse det filosofiska görandet skulle kunna ha för vilken filosofi som blir möjlig, och hur det görandet kan förstås som en socialt situerad etisk praktik.

³⁸⁷ D.N. Rodowick, *Philosophy's Artful Conversation* (Cambridge: Harvard University Press, 2015), 296. “‘What is philosophy?’ is the intractable and insistent question to which every philosophy worth its salt returns.”

³⁸⁸ Bernd Herzogenrath, “Intro”, *Film as Philosophy*, ed. Bernd Herzogenrath (London: University of Minnesota Press, 2017), viii. “[S]hould the concepts *film* and *philosophy* be reconsidered (or revised) in their entirety once we dare their encounter?”. För andra exempel se Thomas E. Wartenberg, *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, (New York: Routledge, 2007), Robert Sinnerbrink, *New Philosophies of Film: Thinking Images* (New York: Continuum, 2011), 135. Volker Pantenburg, *Farocki/Godard: Film as Theory*, trans. Michael Turnbull (Amsterdam: Amsterdam University Press B.V., 2015), 35.

³⁸⁹ Förutom nyss angivna namn har följande varit viktiga för mig inom detta fält: Noël Carrol, Stephen Mulhall, Jenny Chamarette, David Sorfa, Kelli Fuery, Felicity Coleman, Ilona Hongisto, John Mullarkey, Julia Vassiliva, Thomas Elsaesser, Sarah Cooper. Jag vill också nämna tidskriften *Film-Philosophy* (Edinburgh University Press) som funnits sedan 1997 och den associerade konferensen *Film-Philosophy Conference* som hållits årligen sedan 2008.

Jag vill mot bakgrund av studiet av Butler, Stengers & Despret, Diprose, Cavarero, Hjorth och Spivak – tillsammans med det filmiska arbete som läggs fram – försöka aktivera fler frågor om kroppslighet, kollektivitet och ansvar inom denna filmfilosofiska diskussion.

19. FILM OCH FILOSOFI

Tanken om film som filosofi har många möjliga utgångspunkter.

En handlar om hur tänkande, och som en del av det filosofi, är något mediespecifikt.

Som den förste filosof som skrev på skrivmaskin skrev Nietzsche år 1882 att våra skrivverktyg formar hur vi tänker.³⁹⁰

Han menade till och med att skrivmaskinen var en filosofi i sig.³⁹¹

Med Brice Parain kan vi minnas Platons påstående om att en tanke inte kan skiljas från orden som uttrycker den.

Vi skulle kunna backa ännu mer och med Walter J. Ong spåra skriftens teknologisering av ordet ända tillbaka till den sumeriska kilskriften, daterad ca. 3500 år före Kristus.³⁹²

Eller till dom första grottmålningarna som förmodas ha tillkommit för 45 500 år sedan.³⁹³

Eller så kan vi med Friedrich Kittler förstå det som att människan egentligen aldrig levt i någon omedierad harmoni med naturen.

Vi har alltid behövt olika medieformer – verbala, skriftliga, tryckta eller digitala – för att vara, tänka och kommunicera.

Detta är en tanke som också tas vidare och fördjupas av feministiska tänkare såsom Donna J. Haraway som lär hur dom materialiteter vi tänker med spelar roll för hur och vad vi tänker, och Karen Barad som visar hur det diskursiva alltid är materiellt konstituerat och formaterat.³⁹⁴

Tillbaka i det filmiska kan vi se till Godards emblematiske formulering: ”Film är lika mycket en tanke som får form som en form som möjliggör tänkande”.³⁹⁵

Sammantaget skulle dessa tankar potentiellt kunna öppna för att tänkande och filosofi inte nödvändigtvis måste begränsas till en viss medieform, även om det historiskt sett kan se så ut.

³⁹⁰ Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, trans. Geoffrey Winthrop-Young, Michael Wutz (Stanford: Stanford University Press, 1999), 200. Kittler citerar Nietzsche: “Our writing tools are also working on our thoughts” (Friedrich Nietzsche *Briefwechsel: Kritische Gesamtausgabe*. ed. Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Berlin), 1975-84, del 3. 1: 17.)

³⁹¹ Geoffrey Winthrop-Young, Michael Wutz, “Preface” i Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, xxix.

³⁹² Ong, *Orality and Literacy*, 84.

³⁹³ <https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.abd4648> (2024-04-02)

³⁹⁴ Se till exempel Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham: Duke University Press, 2016) och Karen Barad, “Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter”, *Signs*, Vol. 28, No. 3, Gender and Science: New Issues (Spring 2003), (Chicago: The University of Chicago Press.)

³⁹⁵ Pantenburg, *Farocki/Godard*, 147, not 46. Pantenburg citerar Godard (i Turnbulls översättning): “Cinema is just as much a thought that takes on form as a form that enables thought.” (Jean-Luc Godard, *Théories du cinéma. Petite anthologie des Cahiers du cinéma*, ed. Antoine de Baecque, Gabrielle Lucantonio (Paris: Cahiers du cinéma 2001), 5.)

För att närma oss frågan om medieformers potential som just filosofi (och inte bara tänkande i allmänhet) är den tidiga tyska romantiken ett annat ställe att börja.

Även om det primärt handlar om relationen mellan teori och praktik, finns här en utgångspunkt i det att praktik och teori tänks kunna uttryckas i en och samma form.

Praktiken uppfattas här som själva skrivandet, men detta skrivande kan också rymma en (skriven) teori om detta skrivande.

Friedrich Schlegel menade rent av att allt skrivande bör bära ett själv-reflekterande i sin egen form och omvänt: ”En sådan teori om romanen behöver själv vara en roman”.³⁹⁶

I *Farocki/Godard* undrar Volker Pantenburg om detta också skulle kunna gälla film.

Genom att studera Jean-Luc Godards och Harun Farockis filmiska arbeten ställer han den mer generella frågan om film kan göra teori.³⁹⁷

Att han hellre använder termen ”teori” än ”filosofi” har att göra med att han följer den tyska romantiken såtillvida att det slags teori han söker i dom filmer han analyserar är teorier om just film, och att dessa teorier uttrycks i samma filmiska form.

Här stödjer han sig även på William T. J. Mitchells *Picture Theory* och dess fokus på ”metabilden” som ett slags självmedveten autonom bild som bär på sin egen (bild)teori.³⁹⁸

Utifrån detta finner Pantenburg hos Godard och Farocki ett forskande om film med film, där teorin finns i själva filmerna och inte behöver appliceras utifrån.

Men, menar Pantenburg, detta betyder varken för Mitchell, Godard eller Farocki att betraktaren exkluderas från ekvationen: ”även om ’det teoretiska’ ligger i bilderna själva, behöver det ändå översättas för att göra detta innehåll explicit”.³⁹⁹

Det innebär inte att betraktaren ses som medskapare till filmen, utan snarare att filmaren själv blir en betraktare, vilket knyts till klippningens avgörande betydelse som den plats där det teoretiska tar form.⁴⁰⁰

³⁹⁶ Pantenburg, *Farocki/Godard*, 35. Pantenburg citerar Schlegel (i Turnbulls översättning): ”Such a theory of the novel would itself have to be a novel” (Friedrich Schlegel, ”Brief über den Roman”, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* vol. II, ed. Ernst Behler (Munich, Paderborn, Vienna: Schöningh 1967), 329–339, 337.)

³⁹⁷ Pantenburg, *Farocki/Godard*, 35. ”Can Schlegel’s adage be translated to mean that a theory of film could only be imagined as film? Can films express themselves “theoretically” at all, or at least be understood as theoretical expressions?”

³⁹⁸ Ibid, 49. Pantenburg refererar till William T. J. Mitchell, *Picture Theory* (Chicago: Chicago University Press, 1994).

³⁹⁹ Ibid, 50. “[E]ven if the “theoretical” lies in the images themselves, it still needs to be translated in order to make this content explicit.”

⁴⁰⁰ Ibid, 51. Pantenburg inspireras här av Kaja Silverman, ”The Author as Receiver,” *October 96*, (Spring 2001), 17–34. (Silverman förhåller sig i sin tur till Walter Benjamin, ”The Author as Producer”, *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, trans. Edmund Jephcott (New York: Schocken Books, 1978), 220–38

Utifrån sin analys av Godard och Farocki är Pantenburgs slutsats att teori inte bara kan göras i skriven form utan också filmiskt.

Den typ av teori han finner består för honom i generella utsagor om filmen som medium.

Samtidigt vidhåller han att filmens implicita teori bara kan utvinnas genom ett översättande eller uttolkande, alltså genom något slags teoretiserande akt som kommer efter filmen.

Var detta teoretiserande äger rum för Pantenburg framstår emellertid som aningen oklart.

När han skriver om filmens implicita teori verkar det snarare gälla *bildens* implicita teori.

Om film gör teori är det nämligen enligt honom i klipprummet det händer.

Det är som att han tänker sig att filmaren sitter där med bilder som skall klippas ihop och att det är *dess* bilders implicita teori som filmaren teoretiserar genom att klippa ihop dem.

På det sättet kan då filmen, genom klippningen, göra teori med film och inte med ord.⁴⁰¹

Men Pantenburg tycks dock mena att den teori som denna film gör också i *sin tur* måste teoretiseras för att tillgängliggöras.

Han öppnar inte för att detta teoretiserande skulle kunna äga rum någon annanstans än i det skriftliga, det är också en bok han skrivit för att säga att film gör teori.

Det behöver inte vara något fel med det.

Ett förtydligande från Pantenburgs sida skulle kunna vara att klargöra att det rör sig om två slags teoretiserande här, där det ena görs i och genom film och det andra görs (efteråt) med hjälp av skriven text.

Hursomhelst är den springande punkten att teoretiserandet för Pantenburg verkar gå ut på att abstrahera något som är implicit eller förborgat i något annat.

Det påminner om hur Walter Benjamin beskriver den tyska romantiken grundläggande idé: ”[K]ritik är [...] ett experiment med konstverket, ett [experiment] genom vilket det senares [konstverkets] egen reflektion väcks till liv, genom vilket det förs till medvetandet och till kännedom om sig självt”.⁴⁰²

samt Roland Barthes, “The Death of the Author”, *Image-Music-Text*, trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), 146.)

⁴⁰¹ Det skall dock här sägas att Pantenburg genomgående inte på något sätt utesluter ord som en stor del av Godards och Farockis filmer, men då rör det sig om filmiska ord. Ord som sägs, skrivs eller visas i deras filmer.

⁴⁰² Walter Benjamin, “The Concept of Criticism in German Romanticism,” *Selected Writings. Volume 1, 1913-1926*, trans. David Lachterman, Howard Eiland, Ian Balfour (Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1999), 116–200, 153. ”Thus, criticism is, as it were, an experiment on the artwork, one through which the latter’s own reflection is awakened, through which it is brought to consciousness and to knowledge of itself.”

Pantenburg ger en spännande historisk bakgrund till tanken om film som filosofi.

Han hänvisar till en potential för film att rymma ett slags teoretiserande i egen rätt.

Men några saker i hans resonemang skulle kunna utvecklas.

För det första verkar den teori som film skulle kunna tänkas göra inte kunna handla om något annat än sig självt som medium, alltså om film.

För det andra tycks en sådan teori behöva vara generell eller abstrakt, utan utrymme för något singulart eller mer konkret.

För det tredje blir det svårt att utifrån insisterandet på att det teoretiska endast kan nås genom en ytterligare teoretisering se hur filmer kan rymma sin egen teori, och hur den (filmiska) teorin i så fall skall undgå att nedvärderas i förhållande till och eventuellt rent av förutsätta ett efterföljande uttolkande (såsom ett skriftligt teoretiserande).

Det blir i alla fall svårt att se var teorin görs.

Är det upphovsmakaren – om än som betraktare av bilder snarare än producerandet av bilder – som gör teori?

Eller är det filmen?

Eller betraktaren?

Eller alla dessa tre positioner, men på olika sätt?

Som tidigare antytt rör mitt intresse när det gäller det filmiska uttrycket som sam-tal varken filmaren eller betraktaren utan filmen i sig, såsom filmiskt uttryck.

När jag tänker på det filmiska sam-talet tänker jag på det som ett filmiskt uttryck.

Och att det är detta uttryck som jag också vill tänka på som ett filosofiskt uttryck.

Att det är filmen som uttrycker det filosofiska.

Att det filmiska sam-talet som filosofiskt uttryck redan finns där i filmen.

Att det redan är filosofiskt bestämt.

Att det inte behöver någon betraktare.⁴⁰³

Att det som film är ett bestämt filosofiskt uttryck, precis som en filosofisk text är det.

Att det inte betyder att det inte är konstruerat, eller att det inte kan bestämmas vidare på andra sätt av en mottagare.

Men att det betyder att det redan är där som filosofi, som ett filmiskt sam-tal.

Hur skall detta förstås, utan att hamna i en förenklad nymaterialism?

⁴⁰³ Det här är en tanke som jag fått från Nilssons *Cinecepts, Deleuze, and Godard-Miéville* som jag skall återkomma till.

Hur kan vi svara an till Duras när hon säger till Godard att det inte är filmen som tänker och att det inte skulle finnas någon film om inte någon gjort den?

Det sistnämnda berörde jag precis.

Att filmen redan är ett filosofiskt bestämt uttryck betyder inte att den inte är gjord av någon, inte heller att den inte tas emot av någon.

När det gäller filmens här antydda autonoma agens tror jag att vi skulle kunna vara mer försiktiga med att föreställa oss det som att filmen tänker och i stället hålla oss till en mer begränsad förståelse av filmen som filosofi.

Jag tror därmed också att det är viktigt att skilja på teori och filosofi.

Teori tenderar, i alla fall hos Pantenburg, att färgas av ett representationellt tänkande.⁴⁰⁴

För det smyger gärna in sig ett ”om” när det kommer till ”teori”, och kanske särskilt när det ställs i relation till ”praktik”.

Det är som att teorin fort blir en teori om praktiken.

Kanske är det därför som till exempel Novalis finner en teori utan praktik och en praktik utan teori som inkomplett.⁴⁰⁵

Teori och praktik hänger här ihop som två sidor av samma mynt.

Dom handlar om samma sak.

Men dom fortsätter ändå att ”handla om”.

När det kommer till Pantenburg är det filmande som det handlar om.

Teori förstås som teori om film.

Filosofi måste kanske inte handla om något annat än filosofi.

Det behöver kanske inte ens ”handla om”.

Filosofi som film kanske inte bara måste vara filosofi om film.

För Deleuze är som vi sett filosofi skapandet av något nytt.

Det behöver inte handla om något annat.

På samma sätt måste kanske inte heller film handla om något annat.

Vi skulle kanske kunna tänka oss film som något som utgör något nytt.

Som en ny bild i världen, snarare än en bild av världen.

⁴⁰⁴ Det är talande att Pantenburg knappt nämner Deleuze, till skillnad från de flesta andra inom det filmfilosofiska fältet.

⁴⁰⁵ Pantenburg, *Farocki/Godard*, 35 not 6. Pantenburg citerar Novalis ord (i Turnbulls översättning) “Theory without practice, practice without theory, is incomplete.” som återfinns i Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, vol. 2, *Das philosophisch-theoretische Werk*, ed. Hans-Joachim Mähl (Darmstadt: WBG 1999), 57.

Det är också något som Pantenburg faktiskt anar i Godards och Farockis arbeten.

Om det är svårt att klara sig utan tanken på att vi fortfarande lever genom att reflektera eller representera visar deras filmer hur våra reflektioner och representationer just fungerar som reella bilder som finns i världen.

Vad Godards *La Chinoise* kokar ner till för Pantenburg är inte en reflektion av verkligheten, utan till reflektionen som en del av verkligheten.⁴⁰⁶

Och Godards *Passion* och Farockis *Stilleben* utforskar inte representationer av verkligheten, utan representationer som en del av verkligheten.⁴⁰⁷

Men fortfarande är det något som förblir oklart här.

När förhållandet till teori och praktik färgas av ett representationellt perspektiv, kan en fråga sig om det rör sig om ett uttryck eller om ett görande.

Är till exempel Schlegel ute efter en kombination av skrivande och en teori om detta skrivande (i samma skrivande)?

Eller är det en text och en teori om denna text (i samma text) som avses?

Gäller det en teori om ett färdigt fixerat uttryck eller en teori om ett görande?

Pantenburg tycks redan i sin titel ”film som teori” söka ”film som gör teori”.

Är det skillnad på att säga att filmen *gör* teori och att filmen *är* teori?

Jag upplever det som att görandet för Pantenburg händer antingen hos upphovsmakaren som tänker eller teoretiserar, genom att klippa ihop olika bilder och ljud, eller hos betraktaren som fortsätter detta teoretiserande eller intellektuella montagearbete.⁴⁰⁸

Samtidigt finns det en idé hos honom om ett slags implicit teori som redan finns där i filmen. Det finns alltså en spänning i förståelsen av teori som antingen fixerad utsaga eller pågående process.

Anledningen till att jag vill fokusera frågan om film som filosofi på det filmiska uttrycket och föreslå det som filosofiskt bestämt är att jag längtar efter ett erkännande av film som filosofi i paritet med text som filosofi.

⁴⁰⁶ Pantenburg, *Farocki/Godard*, 32.

⁴⁰⁷ *Ibid*, 74.

⁴⁰⁸ *Ibid*, 126. Pantenburg hänvisar gärna till filmaren Sergei Eisensteins idé om det intellektuella montage, vilken också utgör en viktig utgångspunkt för tanken om film som teori/filosofi. För Eisensteins idé se vidare Sergei Eisenstein, “Methods of Montage”, *Film Form: Essays in Film Theory*, ed. trans. Jay Leyda (Harcourt Brace & Company, 1949), 73.

Det betyder inte att jag tänker att filmen som uttryck har en helt egen agens, lika lite som jag tänker att texten har det.

En film eller en text gör inget helt på egen hand, den behöver på något vis aktiveras.

Så även för mig ligger själva handlande i någon form av mer aktivt mottagande.

Där håller jag med Duras kritik av Godard.

Jag undrar om en läsning av Godard som tänker sig filmer som något som tänker och agerar på egen hand skulle kunna nyanseras utifrån en förståelse av bilder som något som förvisso har en viss, om än situationellt villkorad, kapacitet till handling men som inte därmed kan ses som fullständigt autonomt genererande organismer.⁴⁰⁹

En film som inte ses finns i världen men har inget eget liv.

Den är dock ett resultat av ett liv och kan potentiellt leda till fortsatt liv.

På det sättet kan filmen göra filosofi i det att den visas och eventuellt diskuteras och därigenom omsätts i ett efterföljande filosofiskt tänkande.

På samma sätt kan det filmiska uttrycket föregås av ett filosofiskt görande.

Det kan rymma all världens filosofiska aktivitet, i form av sådant som samtalande, skrivande, filmande och klippande.

Det är detta görande som bestämmer det filmiska uttrycket, alltså den färdiga filmen, som ett filosofiskt uttryck.

Men när filmen väl är klar *gör* den inte längre filosofi utan *är* ett filosofiskt uttryck.

Härigenom skulle en kanske kunna skilja på filosofiskt samtal som ett filosofiskt görande (som kan komma före och efter filmen) och ett filosofiskt sam-tal som filosofiskt uttryck (som är själva filmen som filmiskt uttryck).

Detta behöver vi komma tillbaka till men vill jag bara här betona filmens materialitet som medieform.

Den enskilda filmen finns som en sak i världen.

Den ligger på en hårddisk.

Går disken sönder finns den filmen inte längre och inte heller det filosofiska uttrycket.

Återigen, varför insisterar jag på det här till synes banala?

⁴⁰⁹ Detta skulle kanske också Godard hålla med om med sitt insisterande på montagets betydelse. Farocki skulle kanske säga något annat, med sitt intresse för operationella bilder, så som det till exempel förekommer inom övervakning och miliätära applikationer. Men dessa förblir ändå ofrånkomligen mänskligt konstruerade. Även när det kommer till artificiell intelligens försvinner inte detta upphov, även om det kan vara svårare att få syn på och inte minst kontrollera.

Jo, för att föreslå att det här finns en möjlighet för en film att få kallas filosofi.

Och vad är det då som bestämmer att den kan få kallas filosofi?

Är det en etablerat akademisk institution för filosofi?

Ja gärna, men kanske inte bara?

Det kanske också kan få vara så att ett gäng studenter, elever, studiecirkeldeltagare, kompisar, föreningsmedlemmar bestämmer sig för att studera filmiska uttryck som filosofi?

Men skulle inte sättet på vilket dom bestämde sig för det och hur dom gjorde det, om än indirekt, också bestämmas en akademisk institution?

Jovisst, men kanske inte bara?

Vad skulle det innebära att studera dessa filmer som filosofi?

Varför inte bara säga att det skulle vara att titta på filmer ihop och eventuellt prata om dom?

Varför är det så viktigt att kalla dom här filmerna för filosofi?

Jo, för att det i slutändan inte egentligen handlar om att vända sig emot utan snarare till filosofin som institution och tradition.

Att hävda ett filmiskt uttryck som ett filosofiskt uttryck i relation till årtusenden av filosofisk verksamhet är såklart ingen liten sak.

Här handlar det om att undvika generella anspråk och språkbruk och tänka mindre i termer av polemik och mer i termer av partikulära försök till att få vara med.

Men detta utesluter inte möjligheten att få experimentera och prova bredare tankar.

För om ett filmiskt uttryck skulle värderas som om det vore filosofi i ett givet sammanhang, kunde det kanske göra något med förståelsen av film som av filosofi i andra sammanhang.

Idén om film som filosofi måste inte handla om att polemisera mot en skriven filosofitradition – och lika lite om att föra fram ett radikalt annat alternativ – utan om att föreslå ett samtal mellan film och filosofi, eller i det bästa av världar: film och filosofi som ett sam-tal.⁴¹⁰

Robert Sinnerbrink skiljer på filosofi om film och film som filosofi, eller ”filmfilosofi”.⁴¹¹

Filosofi om film handlar om att försöka förklara teoretiskt vad film är.

Filmfilosofi utgår i stället från att film kan reflektera filosofiskt via sitt eget medium, alltså som film.

⁴¹⁰ Jag tänker mig rummet för konstnärlig forskning som en plats för sådana samtal och sam-tal, och att *Örat nära munnen* är ett försök i den riktningen. Mer om detta längre fram.

⁴¹¹ Robert Sinnerbrink, *New Philosophies of Film*, 7.

Sinnerbrink lyfter fram Stephen Mulhalls definition av filmfilosofi: film kan filosofera ”på samma sätt som filosoferna kan”.⁴¹²

Denna idé har stött på en del motstånd, kanske allra starkast från Paisley Livingston.

Livingstons kritik går ut på att filmfilosofi behöver det skrivna språket, och därmed det filosofiska skrivandet, för att legitimera och förmedla dom filosofiska bidrag som film eventuellt kommer med, medan filosofin klarar sig fint utan filmen.⁴¹³

Det innebär att filmfilosofin förblir beroende av filosofi och att filosofin därmed behåller sin överlägsna position.

Film kan för Livingston inte på egen hand utgöra ett bidrag till filosofin, detta kan bara ske genom att fullföljas av filosofin.⁴¹⁴

Med vad är det för filosofi det handlar om för honom?

Och vad kan ett filosofiskt bidrag egentligen vara?

Livingstons kritik framstår för Sinnerbrink som begränsande då den implicerar en relativt snäv analytisk och strikt epistemologisk syn på filosofi som utarbetandet ett system av säker kunskap.

Men film kan enligt Sinnerbrink bidra till att ifrågasätta premisserna för sådana system genom att visa (med film), snarare än att förklara (med skrivna argument).⁴¹⁵

För frågan om en films filosofiska bidrag, ja rent av själva idén om film som filosofi, handlar för honom inte om teoretiska argument utan om tolkningar av konkreta filmer.⁴¹⁶

Sinnerbrink finner stöd för prioriteringen av läsningar av enskilda filmers estetik hos Mulhall, som i sin tur inspirerats av Stanley Cavells filosofiska filmkritik.⁴¹⁷

Utifrån en betoning av ”det partikulära” framför en mer analytiskt färgad strävan efter det ”det generella” söker Sinnerbrink en filmfilosofi som inte är ute efter att filosofi skall appropriera film.

Det handlar i stället om huruvida mötet mellan film och filosofi har möjlighet att öppna upp nya vägar för tänkande.⁴¹⁸

⁴¹² Ibid, 121. Sinnerbrink citerar Mulhall: ”I do not look to these films [*Alien 1-4*] as handy or popular illustrations of views and arguments properly developed by philosophers; I see them rather as themselves reflecting on and evaluating such views and arguments, as thinking seriously and systematically about them in just the ways that philosophers do.” (Stephen Mulhall, *On Film* (New York: Routledge, 2002), 2.)

⁴¹³ Paisley Livingstone, “Theses on Cinema as Philosophy”, *Thinking through Cinema: Film as Philosophy*, ed. Murray Smith, Thomas E. Wartenberg (Oxford: Blackwell Publishing), 11-18.

⁴¹⁴ Ibid, 14.

⁴¹⁵ Sinnerbrink, *New Philosophies of Film*, 132.

⁴¹⁶ Ibid, 134.

⁴¹⁷ Ibid, 123.

⁴¹⁸ Ibid, 2, 7, 102.

Därför läser Sinnerbrink också gärna Deleuze som någon som inte vill applicera film på filosofi, utan i stället ser det som att film kan ”chocka tänkandet” och ”tvinga oss att tänka”. Filmen behöver inte filosofin för att förklaras, och skall inte heller reduceras till en illustration av en filosofisk tes eller tanke.⁴¹⁹

Enligt Sinnerbrink menar Deleuze att film och filosofi kan dela samma problem men utarbeta dem på olika sätt.

Det påminner om tanken om att det att ha en idé i film är något annat än att ha en idé i filosofi.

Men går det då egentligen att tala om film som filosofi i en sådan förståelse av Deleuze? Görs det inte med detta en skarp åtskillnad mellan dessa fält?

Den frågan förblir hängande i luften här.

När Sinnerbrink skriver om Stanley Cavell handlar det om ”hur film och filosofi kan tänka tillsammans på sätt som fortfarande kvarstår att utforska”.⁴²⁰

För Sinnerbrink verkar det handla mer om att bråka med filosofins förment överordnade legitimerande ställning gentemot filmen, än om att film minsann också kan göra filosofi. Och när det kommer till hans egna filmfilosofiska försök utgår han ifrån filmer som för honom rymmer ett ”filmiskt tänkande” som både utmanar vad filosofi kan vara och motstår befintliga filosofiska teorier och begrepp.⁴²¹

Ett sådant filmiskt tänkande beskrivs som icke-begreppsligt och affektivt på ett sätt som motstår kognitiv fattningsförmåga och teoretisk omsättning.⁴²²

För Sinnerbrink rymmer inte alla filmer ett sådant för filosofin utmanande filmtänkande.⁴²³ Men vilken är då filmfilosofins uppgift?

Sinnerbrinks ärende tycks vara att hävda (vissa) filmers förmåga att ifrågasätta vad filosofi kan vara genom att konfrontera det filosofiska tänkandet med ett annat (filmiskt) tänkande. Frågan om huruvida film kan filosofera blir i och med detta en fråga om i vilken utsträckning förståelse filosofi kan transformeras genom sitt möte med film.⁴²⁴

⁴¹⁹ Ibid, 137.

⁴²⁰ Ibid, 102. “how film and philosophy think together in ways yet to be explored”.

⁴²¹ Ibid, 10, 137.

⁴²² Ibid, 139.

⁴²³ Ibid, 138.

⁴²⁴ Ibid, 141.

Det är, enligt Sinnerbrink, i partikulära filmiska uttryck som en sådan kraft till förändring kan skönjas.

Men hur?

Behöver inte det filmiska tänkandet på något sätt identifieras som filosofiskt utmanande?

Jo, den filmfilosofiska uppgiften består för Sinnerbrink trots allt i att översätta detta filmiska tänkande till en ”estetiskt receptiv och teoretiskt modulerad filmkritik”.⁴²⁵

En sådan kritik kan samtidigt inte svara an till en unik film med en färdig filosofisk teori eller begreppsapparat utan kräver i någon mening ett nytt sätt att skriva.

Sinnerbrink landar i ett skrivande här: även han skriver en bok, som avslutas med ett försök till en sådan filmkritik.

Trots att han nog skulle hävda att hans syfte är värna ett tänkande som bara filmen i sig kan uttrycka, är det som att detta filmiska tänkande förstås utifrån filosofin, om än som ett filmiskt tänkande som inte kan bemästras av filosofin och just därför kan mana den till utveckling.

Därigenom verkar mötet mellan film och filosofi handla mest om filosofin.

Att det är den som skall förändras.

Det filmfilosofiska framstår som mer intressant för filosofin än för filmen.

Och filmen verkar inte få något ut av filosofin, den verkar klara sig lika bra utan filosofin.

Ett sympatiskt drag hos Sinnerbrink är att han är mån om att ta ner filosofin från en upphöjd och privilegierad position.⁴²⁶

Han ger filmerna företräde i sitt skrivande, framför en mer traditionell filosofisk utläggning.

Han beskriver filosofin som ett ackompanjemang till filmen, också det i syfte att jämna ut eventuella hierarkier mellan film och filosofi.⁴²⁷

Sinnerbrink är inte ute efter någon enkel sammanslagning där film och filosofi går hand i hand, utan vill hellre se ett potentiellt förändrande möte mellan två parter.

Om det han själv ger prov på, med sin skrivna filmfilosofi, verkar handla mer om hur film kan förändra filosofin än tvärtom, tolkar jag det som att ambitionen alltså är att lyfta filmens möjligheter snarare än att än en gång sätta filosofin i fokus.

⁴²⁵ Ibid. “[T]he only way to establish reliably, and contestably, that particular films can be philosophical is by translating the kind of experience they afford into aesthetically receptive and theoretically inflected film criticism.”

⁴²⁶ En rimlig invändning är dock att den filosofi som Sinnerbrink här verkar ha i åtanke hör till en synnerligen traditionell och gärna analytisk färgad skola, vilket utgör en enklare måltavla än till exempel mer samtida feministiska eller postkoloniala teoribildningar som springer ur kontinental filosofi.

⁴²⁷ Sinnerbrink, *New Philosophies of Film*, 187.

Hans filmfilosofi skulle därmed faktiskt också kunna tillföra det filmiska något, den skulle till exempel kunna inspirera till ett filosofiskt filmande, men det är inget han själv närmar sig.

Även om han hävdar att mötet mellan film och filosofi skulle kunna förändra båda fält, är det egentligen bara vid filosofins möjligheter till förändring han uppehåller sig.

På det viset är det som att filosofin återtar sin centrala position.

D. N. Rodowick gör det explicit att filosofin utgör både utgångspunkt och slutpunkt: ”Som filosofer, när vänder vi oss till film kommer vi tillbaka till filosofi”.⁴²⁸

Han är också tydligare än både Sinnerbrink och Pantenburg med att det inte handlar om att formulera någon teori om film utan snarare om att vända sig till film för att undersöka och klargöra problem och begrepp som hör till filosofin.⁴²⁹

Rodowick håller med dessa om att det inte är aktuellt att applicera filosofi på film.

Däremot tänker han sig att film kan hjälpa eller inspirera filosofin.⁴³⁰

Så vad är det för filosofi det handlar om för Rodowick?

Återigen rör det sig om Deleuzes begreppsskapande.

Rodowick pekar på begreppen som något som inte finns av sig själva utan som måste skapas, och att detta skapande är filosofi i Deleuzes mening.

Begreppen skapas singulärt och skiljer sig från ett kontemplerande, reflekterande eller kommunicerande som söker något mer universellt.

Skapandet av begrepp är något som händer sällan, det är ovanligt och förvirrande.

Rodowick beskriver det som känslan av att gå vilse.

En upplevelse av alienering och desorientering, som att lära känna en främling eller ny vän.⁴³¹

Så känns det för mig när jag tänker på sam-tal och filmiska sam-tal.

Det är som att jag har det på tungan, som att jag precis skall säga något om det, men så är det samtidigt i samma stund så alldeles främmande.

Det är som att det finns där i filmen, i *Samtal om samtal*, så helt tydligt när jag är i den, men liksom ogripbart när jag inte är det.

Och det jag famlar efter här, både i text och film, är något som skulle kunna uttrycka ett filosofiskt begrepp om sam-tal.

⁴²⁸ Rodowick, *Philosophy's Artful Conversations*, 299. “As philosophers, when we turn to film we come back to philosophy.”

⁴²⁹ Ibid, 298.

⁴³⁰ Ibid, 138, 158.

⁴³¹ Ibid, 116.

Hur vi skall förstå det filosofiska uttrycket är en grundfråga för Rodowick.

Det är också en fråga om huruvida det filmiska kan göra något filosofiskt.

Rodowick föreslår att vi byter ut termen ”språk” med det bredare ”uttryck” för att utmana gängse uppfattningar av meningsskapande som lingvistiskt begränsat.⁴³²

Vad han är ute efter rör sig på sätt och vis om stil.

Hur filosofin görs, hur den kommer till uttryck.

Om frågan är vad filosofi är, är själva sättet att svara redan ett svar: ”En försöker inte svara på den frågan med ett påstående, en beskrivning eller ett argument utan snarare i ett görande inom den filosofiska aktens tid i sig”.⁴³³

Den filosofiska ”akten” utspelar sig för Rodowick både på och som en scen där skapandet av begrepp äger rum.

Med Deleuze tänker sig Rodowick denna akt som ett slags tänkandets scenografi eller dramaturgi.

På denna scen för tänkande, som också hos Deleuze beskrivs som filosofins immanensplan, blir vissa begrepp möjliga och andra inte.

Rodowick beskriver sceneriet som kan spelas ut här som en kombination av aktivitet och passivitet, i det att det finns någon form av agerande subjekt men också att just detta subjekt kommer ur en kollektivitet som villkorar vad som alls kan uttryckas.⁴³⁴

Det påminner om hur Diprose förstår Deleuzes immanensplan som socialt konstituerat, och hur skapandet av begrepp, det vill säga det filosofiska tänkandet, eller den filosofiska akten om en så vill, alltid kommer från flera.

Och precis som Diprose menar Rodowick att här behövs vänner som gör filosofin möjlig.

Men den vänskap Rodowick närmar sig är inte den sociala som Diprose lyfter fram, utan en mer intern förståelse av den begreppsliga personan som filosofins vän.⁴³⁵

Den begreppsliga personan hjälper till att uttrycka begrepp.

Det är för Rodowicks Deleuze inget filosofen själv kan göra.

Den begreppsliga personan är ingen historisk existerande person utan mer ett slags mediering mellan det förbegreppsliga och begreppen, något som ”ger filosofin liv och karaktär”.⁴³⁶

⁴³² Ibid, 62.

⁴³³ Ibid, 110. "One seeks to answer this question not in a statement, description, or argument but rather in a doing within the time of the act itself."

⁴³⁴ Ibid, 111.

⁴³⁵ Det är just en sådan förståelse av filosofisk vänskap som Diprose vänder sig emot.

⁴³⁶ Ibid, 113. "The conceptual persona gives life and character to philosophy".

Jag lockas att läsa det som att den begreppsliga personan för Rodowick är den som artikulerar själva begreppet, att det är genom den som begreppet uttrycks.

Eller att personan är sägandet, snarare än det sagda.

Eller till och med rösten som gör uttrycket till ett unikt uttryck, för att tala med Cavarero.

Här går jag dock långt utanför det Rodowick själv skriver.

Han tänker sig den begreppsliga personan som omänsklig eller åtminstone avpersonifierad.

Men med Cavarero tänker jag att den ändå också till slut behöver blir hörbar, i bemärkelsen igenkännbar som just mänsklig, såsom kroppslig unik vokalitet.

Vad Rodowick skriver ut är att den begreppsliga personan är både ett villkor för tänkande och ett slags scen (eller kanske snarare en karaktär på den scenen) för skapandet av begrepp.

Och att den är ett slags skapande förmedlare som ”introducerar en särskild slags materiell intimitet för tänkandet”.⁴³⁷

Ur detta och det tänkandets sceneri och dramaturgi han ser framför sig, är det frestande att koppla den begreppsliga personan till det filmiska och dess karaktärer, såsom jag själv gjort ovan.

Men Rodowicks Deleuze skiljer tydligt på begreppsliga persona och estetiska figur.⁴³⁸

Här kan förvisso bildas intressanta konstellationer med möjlighet till ömsesidig förändring, men filmiska figurer skapar för honom inga synteser mellan film och filosofi.

Även om mötet mellan estetisk figur och begreppslig persona kan transformera såväl film som filosofi, förblir dessa enligt Rodowick distinkta typer av skapande eller uttryck.⁴³⁹

Rodowicks läsning av Deleuze framstår emellertid inte som helt tydlig när det kommer till relationen mellan film (eller konst) och filosofi.

Han kan i en mening, som här ovan, göra en klar åtskillnad.

Den innebär att filosofi handlar om att skapa begrepp, medan film alltid är förbegreppslig, vilket skulle diskvalificera film som filosofi i den mening som han tillskriver Deleuze.

Film kan förvisso inspirera till skapandet av nya begrepp, men det är bara filosofi som kan göra jobbet.⁴⁴⁰

⁴³⁷ Ibid, 112. ”An intermediary in every sense of the term, the friend introduces into thought a particular kind of material intimacy”.

⁴³⁸ Jag skriver specifikt om film här, och det gör Rodowick också stundtals, men överlag handlar det för honom om konst i bredare bemärkelse.

⁴³⁹ Rodowick, *Philosophy's Artful Conversations*, 114-115.

⁴⁴⁰ Ibid, 137-8.

Å andra sidan kan Rodowick också skriva att Deleuzes eget tänkande inte bara är influerat av film utan snarare ”det direkta filosofiska uttrycket, i formen av begrepp [...], av problem som är förbegreppsligt presenterade i estetisk form”.⁴⁴¹

Och i samma anda kan han skriva att skapandet av begrepp är immanent i det filmiska eller att film kan förstås som filosofi-blivande eller att film rent av redan är filosofi för Deleuze.⁴⁴²

Ibland är det som att film och filosofi hålls isär, ibland suddas gränsen ut.

Kanske skulle något klarna om Rodowick skrev att han inte följer Deleuzes strikta förståelse av filosofi som skapandet av begrepp och som det enda som kan skapa begrepp.

Eller om han kunde skriva att skapandet av begrepp förutsätter det förbegreppsliga, vilket det filmiska skulle kunna rymma, och att detta förbegreppsliga därmed också skulle kunna förstås som filosofi.

Men jag tror inte Rodowick skulle hålla med om detta resonemang, utan hellre hänvisa till det mest centrala i Deleuzes filosofi, nämligen immanens och skillnad.

Filosofi, som skapandet av begrepp, handlar i Rodowicks läsning av Deleuze om en strävan efter ett tänkande utan bild (om bild här förstås som något representativt eller avbildande).

Skapandet av begrepp är i ständig rörelse, utan början eller slut.

Det börjar alltid i mitten.⁴⁴³

Vad film kan hjälpa till med handlar för Rodowick om att förstå mer av hur det här begreppsliga skapandet går till, och därmed vad filosofi är.

För att närma oss detta behöver vi först kort återkomma till Deleuzes övergripande projekt som handlar om vad tänkandet egentligen är.

Vi minns hur Deleuze vänder sig mot den dogmatiska bilden av tänkandet, som just en representation av tänkandet.

I stället springer tänkandet för honom ur ett slags positiv skillnad i sig, där utmaningen inte består i hur vi skall tänka den skillnaden utan hur den tänker oss.

Den stora frågan blir då hur skillnaden i sig egentligen kommer till uttryck.

I distinktionen mellan det virtuella och aktuella såg vi hur skillnad inte ger sig till känna genom att representeras som den ”är”, utan att det snarare rör sig om en kraft som är i ständig rörelse, och som träder fram genom att fortsätta att göra skillnad.

⁴⁴¹ Ibid, 179. ”[Deleuze’s thought] is the direct philosophical expression, in the form of concepts and typologies of signs, of problems presented preconceptually in aesthetic form.”

⁴⁴² Ibid, 158, 161, 179.

⁴⁴³ Ibid, 127.

Det var här vi försökte tänka brott snarare än kontinuitet, alltså hur det aktuella som skiljs ut ur det virtuella blir något eget.

Och att det på sätt och vis liknade detta att skriva efter filmen.

Ur detta kom vi till simulakrat, förstått som en annan bild av tänkandet.

Eller snarare som en bild utan likhet, en bild som uttrycker skillnad genom skillnad.

En bild som rör sig, säger och kanske tänker.

Rodowick understryker att det för honom inte handlar om huruvida film eller konst tänker, utan snarare om ”hur, var, eller ens om tänkande äger rum och vad det betyder”.⁴⁴⁴

Han vill inte röra sig utanför Deleuzes immanensprincip där tänkandet förstås som singulära uttryck av en och samma substans.⁴⁴⁵

Det skulle kunna läsas som att han inte heller vill hierarkisera film och filosofi.

Att det i stället handlar om att film och filosofi innebär olika aktualiseringar eller uttryck av samma virtuella idéer, men att själva detta uttryckande, urskiljandet såsom individuerande, sker på samma sätt.

Rodowick skriver att ”konst relaterar till filosofi i det att bilder och tecken involverar förbegreppsliga uttryck på samma sätt som bilden av tänkandet involverar ett förbegreppsligt uttryck – dom förbereder terrängen för nya begrepp att träda fram.”⁴⁴⁶

Det förblir abstrakt och oklart vad detta förbegreppsliga egentligen rör sig om, men han antyder ändå det slags parallell mellan film och filosofi som jag far efter här.

Detta sidoställande av film och filosofi blir kanske tydligare när Rodowick tar in Cavell vid sidan om Deleuze.

Han menar att både Cavell och Deleuze utgår från filosofi som inneboende problematisk, i det att den ser sig själv som det problem som den hela tiden behöver återkomma till.⁴⁴⁷

Rodowick grundar det här i ett slags skepticism som genomgående tänks driva filosofin.

Den spåras till ett cartesianskt tvivel som genom att upprätta distinktioner mellan subjekt och objekt ständigt frustreras när det kommer till att nå och förstå den verkliga världen.⁴⁴⁸

⁴⁴⁴ Ibid, 118. “The question here is not whether art or films think, but rather how, where, or even whether thinking takes place and by what means.”

⁴⁴⁵ Ibid.

⁴⁴⁶ Ibid, 137. “Art relates to philosophy in that images and signs involve preconceptual expression in the same way that the image of thought involves a protoconceptual expression – they prepare the terrain for new concepts to emerge.”

⁴⁴⁷ Ibid, xiii.

⁴⁴⁸ Ibid, 198.

Det skulle med andra ord kunna sägas handla om det representationella tänkande som Deleuze (och även Cavell) vänder sig.

Såväl Deleuzes som Cavells projekt är att förflytta oss från representationella tänkandet – som tenderar att fastna i en epistemologiskt approprierande förståelse av (om)världen – till en djupt relationell immanens, genom att i stället betona världen som *en* värld.

Rodowick menar att dom delar ett ärende som därmed i grunden är etiskt, i det att dom vill råda bot på skepticismen och uppmuntra till en tro på den *här* världen.

Han menar att det är i detta projekt som film och konst kan komma till vår undsättning eftersom den kan uttrycka våra ”sätt att vara i världen på som ett kontinuerligt fallande i och återvändande från skepticism”.⁴⁴⁹

Rodowick tänker sig att film potentiellt intar en särställning här, i kraft av att vara ett medium i rörelse och ständigt blivande (snarare än att förstå det som ett återskapande).⁴⁵⁰

Det är också därför han vänder sig till Deleuzes filmböcker då dom undersöker hur rörelse och framför allt tid kan problematiseras i förhållande till film.⁴⁵¹

Film som rörliga bilder blir för Rodowick till sist ett sätt att ta sig ur skepticismen för att dess ”temporal villkor är att kontinuerligt undfly sig själv genom blivandets och förändrandets expressiva villkor”.⁴⁵²

Enligt Rodowick ser Deleuze och Cavell på detta sätt det som att både filmen och filosofin tar sig ur representationens inbyggda skepticism, eller negativitet om en så vill, genom att bejaka ett positivt och immanent skillnadstänkande.

Utifrån detta skulle en kunna läsa det som att Rodowick menar att filmen kan hjälpa filosofin att förstå sitt begreppsliggörande som ett arbete med skepticisms problem och via det filmiska visa hur själva uttryckandet, om det så är som film eller filosofi, rör sig om ett konstruktivt affirmerande av singular skillnad.

Det här är dock en läsning jag gör mellan Rodowicks rader för att leta efter en möjlighet för film att göra filosofi, eller för det filmiska att förstås som ett filosofiskt uttryck utan att underordnas filosofin.

⁴⁴⁹ Ibid. “[A]rt expresses our modes of existence or ways of being in the world as a continuous fall into and return from skepticism.”

⁴⁵⁰ Ibid, 140.

⁴⁵¹ Ibid, 128.

⁴⁵² Ibid, 196. “[T]he uncertain medium of moving images perhaps exemplifies an art whose temporal condition is to be continually escaping from itself in the expressive condition of becoming and change [...]”.

Om Rodowick vagt antyder en sådan möjlighet sorterar Jakob A. Nilsson i *Cinecepts, Deleuze, and Godard-Miéville* korten och ger rakare svar.

Nilsson är liksom Rodowick ute efter att utveckla filosofin genom att vända sig till filmen, men det rör sig mer konkret om hur filosofi kan uttryckas med filmiska medel.

Nilsson lyfter blicken till en samtid som genomsyras alltmer av rörliga bilder och ljud och frågar sig hur en traditionellt textbaserad filosofi kan hänga med utan att förlora sin särart. Frågan blir hur filosofin kan utvecklas genom audiovisuella uttryck.⁴⁵³

Detta är ett viktigt incitament för *Samtal om samtal* som filmprojekt.

När ni i gruppen bjöds in var det inte bara för att ge feedback på filmen.

Det var också ett försök att hävda film som filosofiskt uttryck och att prova film som material för ett iscensatt filosofiskt seminarium.

Jag återkommer till det.

Nilsson poängterar liksom Rodowick att frågan om film som filosofi blir meningsfull först när det klargjorts vad som avses med filosofi.⁴⁵⁴

Han väljer Deleuze eftersom hans tänkande är så centralt i den filmfilosofiska diskussionen men ändå– just när det kommer till begreppsskapande och hur den relaterar till frågan om film som filosofi – är styvmoderligt behandlat och i behov djupare studier.⁴⁵⁵

Det är också av den anledningen jag väljer att närma mig Nilssons grundliga studie.

Till skillnad från många föregångare visar han hur Deleuze håller sig fast i en komplex men kategorisk separation mellan film och filosofi.

Filmiska tankefigurer är förbegreppsliga (hur mycket dom än kan ge upphov till begrepp), medan det bara är filosofi som kan skapa begrepp.⁴⁵⁶

I litteraturen om film som filosofi framstår för Nilsson film just som något icke-begreppsligt, vilket vi känner igen från Pantenburg, Sinnerbrink och Rodowick.

Trots detta tillskrivs gärna Deleuze tanken om att film kan göra filosofi, även om det strängt taget inte är vad han själv hävdar.

⁴⁵³ Nilsson, *Cinecepts, Deleuze, and Godard-Miéville*, x.

⁴⁵⁴ Ibid, xii.

⁴⁵⁵ Ibid, 5. Några av de namn som Nilsson avser här är Robert Sinnerbrink, Daniel Frampton, David Sorfa, Zsuzsa Baross, Bernd Herzogenrath, John E. Drabinski, och D.N. Rodowick.

⁴⁵⁶ Ibid, xii.

Nilssons projekt består i fråga sig om film ändå skulle kunna tänkas göra filosofi i Deleuzes strikta mening, alltså så som skapande begrepp, och därmed också ifrågasätta Deleuzes tendens att tänka sig att detta skapande bara kan ske med ord.⁴⁵⁷

För att göra det företar han en kritisk omstrukturering av Deleuzes filosofi.

Poängen är inte att upphöja filosofin genom att hävda att film faktiskt också kan göra filosofi, utan att undersöka hur filosofin kan utvecklas genom filmiska medel.

Det innebär för Nilsson att även fråga sig vad som avses med film.

Hans svar är en del av hans omläsning av Deleuzes åtskiljande mellan film och filosofi.

Det är en läsning som är lika rigorös som den närstudie av dom filmiska uttryck han formulerar sig genom, nämligen Jean-Luc Godards och Anne-Marie Miévilles gemensamma arbeten.⁴⁵⁸

Jag kommer bara att skissera några huvuddrag i studien och utifrån dessa fabulera vidare.

När Deleuze med Nietzsche framhåller att filosofi bör drivas av ett sökande efter nya former för filosofiska uttryck, tar Nilsson honom på orden genom att utmana Deleuzes egna separation av film och filosofi.⁴⁵⁹

Han menar nämligen att Deleuze, och därmed mycket av den filmfilosofiska diskussionen, gör sig skyldiga till ett slags kategorifel här.

Om vi minns tillbaka till föreläsningen på filmskolan 1987 skiljde Deleuze där på att ha en idé i film respektive ha en idé i filosofi.⁴⁶⁰

Detta återkommer också i *What is Philosophy?* där konst, naturvetenskap och filosofi beskrivs som olika slags tänkande eller tankediscipliner.⁴⁶¹

När Deleuze skiljer på film och filosofi menar Nilsson att han gör det som om det vore två olika tankediscipliner.

Nilsson håller med om att filosofi är en tankedisciplin, men inte att film är det.

I stället utgår hans studie från film som medieform i en mer konkret och materiell bemärkelse, nämligen såsom audiovisuellt uttryck i form av rörliga bilder och ljud.

Som medieform placeras film i samma kategori som andra medieformer, till exempel text.

Film är, precis som text, i den meningen inte bunden till någon specifik tankedisciplin.

Text uttrycker ju till exempel inte per definition filosofi.

⁴⁵⁷ Ibid, xi.

⁴⁵⁸ Ibid, 5-6. Nilssons förhåller sig här till Godard och Miévilles Sonimage-period 1974-1979.

⁴⁵⁹ Ibid, xii.

⁴⁶⁰ Deleuze, "What is the creative act?", <https://deleuze.cla.purdue.edu/lecture/lecture-01-21/>, 1.

⁴⁶¹ Deleuze, Guattari, *What is Philosophy?*, 5-6, 202-203.

Det betyder för Nilsson att möjligheterna för film (som medieform) är precis lika obegränsade att uttrycka filosofi som för till exempel text.⁴⁶²

Film och text skulle alltså kunna vara olika, men i princip lika möjliga, uttryck för filosofi.⁴⁶³

Härigenom utmanas Deleuzes tendens att tänka att filosofi bara kan bedrivas medelst text. Nilsson finner öppningar för detta i *What is philosophy?*, där begreppsskapandet kan tänkas ske på ett mer abstrakt plan, oavsett vilken konkret form det tar.

För att koppla tillbaka till diskussionen om mediaspecificitet innebär detta däremot inte att dom uttryck som blir till inom en given tankedisciplin är opåverkade av vilka formmässiga medel som tas i bruk.

Nilsson är också tydlig med att det medför en begränsning att han *skriver* om film som filosofi då den filmiska potential han ser framför sig bara kan utvecklas i audiovisuell form.⁴⁶⁴

Men hur tänker sig då Nilsson att det skall gå att göra filosofi i Deleuzes strikta mening, det vill säga genom att skapa begrepp, med film förstått som audiovisuellt medium?

Nilssons svarar framför allt genom att påvisa slående likheter mellan Deleuzes beskrivningar av konstruktionen av filosofins begrepp och Deleuzes beskrivningar av logiken i Godard och Miévilles gemensamma filmiska tänkande.⁴⁶⁵

Det är en likhet som skymms av Deleuzes ihärdiga uppdelning mellan filosofisk begreppsliggöring och filmiskt tänkande (förstått som icke-begreppsligt).

Det är utifrån denna likhet som möjligheten för film att skapa begrepp i Deleuzes mening öppnar sig för Nilsson.

Låt oss titta närmare på hur han förstår Deleuzes begreppsskapande och hur det filmiska förhåller sig till det.

⁴⁶² Nilsson, *Cinecepts, Deleuze, and Godard-Miéville*, 14. Även om det är en principiell poäng Nilsson gör här, kan en fråga sig om det inte ändå skall mer till för film än för text att uttrycka filosofi, då film traditionellt stått utanför den filosofiska institution som skulle kunna möjliggöra och framför allt legitimera något sådant. Samtidigt är Nilsson tydlig med att efterlysa behovet av just akademiska infrastruktur för att lägga till rätta för ett filosofiskt görande med filmiska medel (15). I sin diskussion av möjligheten för film att skapa begrepp betonar han dessutom att textbaserad filosofi har ett massivt försprång när det kommer till att kunna vidareutveckla redan formulerade filosofiska begrepp (53).

⁴⁶³ Med Nilsson vore det tydligast att skriva att frågan här gäller ”den audiovisuella mediaformen som filosofi”, snarare än ”film som filosofi”, för att göra en avgränsning gentemot en förståelse av film som en mer specifik disciplin i paritet med konst, fysik, filosofi etcetera. När jag i relation till Nilsson i fortsättningen fortsätter att skriva ”film som filosofi” (för enkelhetens skull) är det ”audiovisuella medier som filosofi” som avses.

⁴⁶⁴ Nilsson, *Cinecepts, Deleuze, and Godard-Miéville*, 15, 194. Samtidigt bör det framhävas att den noggrannhet med vilken Nilsson ger sig i kast med sina konkreta filmiska referenser saknar motstycke i det sammanhang av filmfilosofisk skrivande som jag här sätter honom i.

⁴⁶⁵ Ibid, kapitel 1 och 2. Nilsson fortsätter (i kapitel 5) att svara genom att påvisa lika slående likheter mellan Deleuze beskrivningar av hur begreppsskapandet går till och Godards egna idéer om montage. Jag går inte närmare in på detta här, eftersom jag finner det mindre relevant i relation till mitt arbete.

Nilsson utgår från den representationskritik som vi tidigare mött hos Deleuze och lägger till att den också innebär en kritik av representationella begrepp.⁴⁶⁶

Problemet med sådana begrepp är att dom bygger på identitet och likhet, som om dom på ett överensstämmande vis kunde avbilda vad dom förmodas "handla om".

Genom att fixeras och underordnas en representationell identitet döljs den rörelse som utgör grunden utan grund i Deleuzes filosofi, nämligen skillnaden i sig.

Deleuze vill i stället se begrepp som inte bara rymmer rörelse, utan som också *är* rörliga.

Det betyder inte att begreppen inte kommer ur något.

För Nilssons Deleuze skulle det inte finnas begrepp utan problem som dom svarar an till.⁴⁶⁷

Utan problem skulle begrepp inte ha någon mening.

Men ett problem är inte något som bara dyker upp, utan något som behöver ställas upp.⁴⁶⁸

Det finns inte utan sin lösning, det är snarare så att det bestäms av sin lösning, men utan att vara det samma som sin lösning.⁴⁶⁹

Med andra ord omformuleras problemet även i sin tur av begreppet.

Redan här rör det alltså på sig.

Och rörelsen fortsätter i och med att begrepp också i sig själva skapar mening.

Nilsson beskriver det som att begrepp i Deleuzes mening skisserar sina egna sfärer inom verkligheten och "får oss att se saker på nya sätt eller att se nya saker".⁴⁷⁰

Och att det får Deleuze att skriva om "begreppens pedagogik".

Filosofi framträder här som något kreativt.

Det handlar om ett skapande, ett filosofiskt skapande av begrepp.

Men det är inte ett skapande ur ingenting.

Skapandet av begrepp består för Nilssons Deleuze i ett filosofiskt bestämmande av problem såsom virtuella multipliciteter och konstellationer av potential.

Det är ett bestämmande av och i rörelse, inte ett fastställande av varken abstrakta universaliteter eller representationer av empiriska fakta.⁴⁷¹

Det betyder att det först och främst är inom det virtuella som begreppen verkar, snarare än i det aktuella.

⁴⁶⁶ Ibid, 26-28.

⁴⁶⁷ Ibid, 184.

⁴⁶⁸ Ibid, 185.

⁴⁶⁹ Ibid, 47, not 20.

⁴⁷⁰ Ibid, 31.

⁴⁷¹ Ibid, 30.

Begreppen fortsätter säga i stället för att stanna i det sagda.

Och det dom fortsätter säga är en händelse som skall komma.⁴⁷²

Häri finns ingen förutsägbarhet, vad det rör sig om är med Nilssons ord ”en särskild filosofisk artikulering av potential”.⁴⁷³

Ändå svävar inte allt detta utan kontakt med det konkreta.

Nilsson beskriver hur begreppen för Deleuze inte går att separera från faktiska identiteter och konkreta icke-filosofiska fenomen.

Ur det konkreta extraherar begreppen dom virtuella villkor som ligger till grund för just det konkreta.

Genom detta extraherande skapas det också möjligheter för något nytt.⁴⁷⁴

Hur då?

I extraherandet av virtuella villkor för det konkreta omskapas i viss mening dessa villkor, vilket potentiellt leder till att det konkreta kan ges på nya sätt.

Här kan vi ana hur det för Deleuze alltid finns en skillnad, eller i alla fall en spänning, mellan det filosofiska och det icke-filosofiska.

Och att det är i och av denna spänning av skillnad som skapandet av begrepp verkar.

För det icke-filosofiska finns inte bara i det aktuella utan också i det virtuella.

Nilsson pekar nämligen på en skillnad mellan begrepp och det Deleuze kallar idéer.

Vi har sett hur idéerna är avgörande för Deleuze, men att dom inte är några eviga transcendentia former, utan immanenta föränderliga multipliciteter som hör till det virtuella.

Vi har läst om hur idéerna som virtuella inte ligger bortom vår värld, utan är lika reella som det aktuella.

Nilsson visar hur begrepp och idéer för Deleuze delar en liknande logik (av multiplicitet), men att idéer ändå inte är begrepp och därmed inte heller filosofi.⁴⁷⁵

Däremot består den filosofiska verksamheten, som skapandet av begrepp, i en särskild sorts bestämmande av idéer, och det är härigenom som det också finns en potential för något nytt.

I dom växelverkande rörelserna mellan det virtuella och det aktuella och mellan filosofi och icke-filosofi äger skapandet av begrepp rum på flera sätt eller nivåer samtidigt, som ett slags ”sam-skapande”.⁴⁷⁶

⁴⁷² Ibid, 11. Deleuzes uttryck, som Nilsson återger här, är ”speak the event”.

⁴⁷³ Ibid.

⁴⁷⁴ Ibid, 32.

⁴⁷⁵ Ibid, 33.

⁴⁷⁶ Ibid, 32. Nilsson term är här ”co-creation”, och låt mig betona att jag läser det på mitt eget sätt.

Begreppen både skapas ur och omskapar virtuella problem, på samma gång som dom både skapas ur och (i alla fall potentiellt) omskapar konkreta aktualiseringar.

Ett begrepp rör sig också in och ur relationer till andra begrepp.

Det är lockande att tänka på ett sådant rörligt och multipelt begrepp som ett slags sam-tal.

Som ett uttryck, en artikulering, som bestäms av flera element, både i det virtuella och aktuella, och som en konstellation av flera former, både abstrakta och konkreta.

För att närmare beskriva hur skapandet av begrepp går till påminner Nilsson om hur filosofi för Deleuze har två ytterligare delar, som vi också känner igen från tidigare.

Det ena är immanensplanet, vilket Nilsson beskriver som ”den för filosofiska tanketerräng” som bestämmer vilka sätt att tänka och vilka problem som blir möjliga.⁴⁷⁷

Det är på detta plan som begrepp skapas och genom vilket dom får sin mening.

Det andra är den begreppslig personan, vilken Nilsson förstår som ett slags förmedlare mellan immanensplan och begreppsskapande som hjälper till att ”dramatisera de problem som skall begreppsliggöras”.⁴⁷⁸

Till denna tredelning, till vilken Deleuze också finner motsvarighet inom konsten och naturvetenskapen, gör nu Nilsson en ytterligare uppdelning, och det gör han för att bana väg för film att göra filosofi i Deleuzes mening.

Han tänker sig en uppdelning mellan å ena sidan immanensplan, begreppslig persona och begrepp som immateriella (virtuella) element, och å andra sidan materiella (aktuella) former som det filosofiska begreppsskapandet bedrivs genom och ur vilka dess element extraheras.⁴⁷⁹

Inom konsten återspeglas detta i hur Deleuzes uppdelning mellan kompositionsplan/estetiska figurer/percept-affekt relaterar till dom olika konkreta material som konsten görs genom.

Nilssons poäng här är att filosofi också behöver ”bäras” av något slags materiell form.

Men han finner inte att Deleuze säger ett ord om att ord skulle vara den enda tillgängliga formen för artikulationen av filosofiska begrepp.

Om film definieras som en medieform bland andra (som till exempel ord), blir det för Nilsson principiellt möjligt för film att göra filosofi, alltså att skapa begrepp, i Deleuzes mening.⁴⁸⁰

⁴⁷⁷ Ibid, 25. Nilssons term är här ”pre-philosophical thought terrain”.

⁴⁷⁸ Ibid. “[C]onceptual personae that are intermediaries between the other two elements in ways that help dramatize the problems to be conceptualized.”

⁴⁷⁹ Ibid, 36.

⁴⁸⁰ Ibid, 37.

Nilssons insats består inte bara i att visa att Deleuzes begreppsliggörande måste ske igenom något slags aktuell form, att det inte utesluter andra former än ord, att film kan förstås som medieform snarare än som en tankedisciplin som bara kan företa ett slags tänkande (det vill säga ett filmiskt tänkande skiljt från filosofi), och att film utifrån allt detta skulle kunna leda till det formmässiga förnyande som Deleuze efterlyser.

I min läsning handlar det också, och kanske främst, om att det filmiska för Nilsson potentiellt skulle kunna skapa begrepp precis så som Deleuze tänker sig det, och detta dessutom på ett mer nyanserat och fördjupade vis än enbart medelst ord.

Även om Nilsson omorganiserar delar av Deleuzes filosofi är han den trogen i stort.

Hans projekt är att redogöra för hur den skulle kunna utvecklas med filmiska medel.

Om begrepp bestämmer multipliciteter och om multipliciteter är rörliga är det för Nilsson som upplagt för filosofi att bedrivas genom filmiska former eftersom dom framstår som så mycket mer rörliga än ord.⁴⁸¹

Det är också just detta som skulle borga för en formmässig förnyelse av filosofi, vilket ju var vad Nietzsche och Deleuze sökte men då med implicit fokus på enbart ord.

Det betyder inte på något sätt att Nilsson vill ställa orden i motsats till det audiovisuella.

Han betonar hur ord utgör en avgörande del av dom filmiska former han ägnar sig åt.

Godards filmer svämmar över av ord, om dom så är talade, lästa eller skrivna.

Ser vi till filosofihistorien har den ju naturligtvis nästan uteslutande företagits genom ord, och det är en historia som film som begreppskapande inte kan undvika att förhålla sig till.

Nilsson framhåller hur Deleuze tänker sig att varje begrepp har en historia, i det att dom kommer från andra begrepp.⁴⁸²

Om den historien är en skriven historia, kommer den filosofi som skulle kunna göras filmiskt oundvikligen också att ha rötter i och vara färgad av det textuella.

Men vad Nilsson finner öppningar för hos Deleuze är alltså möjligheten att göra filosofi med andra medel än ord och därigenom också att förstå filosofi som begreppskapande på en mer abstrakt nivå, oavsett konkret medieform.⁴⁸³

⁴⁸¹ Ibid, 40.

⁴⁸² Ibid, 41.

⁴⁸³ Ibid, xii.

Nilssons Deleuze-läsning är emellertid bara den ena delen av hans arbete.

Den bäddar för den andra som består i närstudien av några av Godard och Miévilles gemensamma filmer.

Nilsson vill inte bara visa på möjligheten att förstå film som filosofi genom att göra en intern om än kritisk omläsning av Deleuze.

Med studien av Godard och Miéville vill han också visa hur det här faktiskt kan ske i det filmiska.

Nilsson är återigen noga med att situera sitt arbete som textuellt, och betona att det finns en begränsning i omskrivandet av det filmiska.

Han betonar att han lämnar vidare till andra att göra filosofi med filmiska medel.

Hans studie av dom filmiska uttrycken hos Godard och Miéville är textuellt uttryckt.

Men i och med detta träder Nilsson också själv fram som filosof och gör filosofi i Deleuzes mening genom att skapa begrepp.

I detta arbete skapar han begreppet *cinecept*.

Han är tydligt med att det är ett filosofiskt begrepp.⁴⁸⁴

Med det filosofiska begreppet *cinecept* vill han beskriva filosofiska begrepp som skapas filmiskt.

Han förstår *cinecept* som ”filosofiska begrepp formade som sammansättningar av rörliga bilder / ljud / röst / texter / grafik / montage”.⁴⁸⁵

Han specificerar det vidare som att förklara att *cineceptet* inte måste innefatta alla dessa delar men åtminstone rymma det som gör det rörligt.

Även om detta kan innebära många olika saker ger det oss ändå en känsla för hur detta begreppsskapande skiljer sig från det traditionella, textuella begreppsskapandet.

Det kan dock kännas som om själva idén om filosofin som begreppsskapande döljer det faktum att det görs genom ord och att en – om en nu skulle tänka sig skapandet av begrepp medelst film som *cinecept* – skulle vilja kalla det textuella begreppsskapandet för något i stil med ”textep”, för att kunna låta det filosofiska begreppet kvarstå som medialt obundet.

En sådan tanke kommer kanske ur en känsla av att *cineceptet* i sig självt är ett filosofiskt begrepp känns tautologiskt, som tårta på tårta.

Men kanske klarnar något om vi beaktar att utgångspunkten här ändå är skriven filosofi.

⁴⁸⁴ Ibid, 2.

⁴⁸⁵ Ibid. “The term *cinecept* crystalizes the following idea: philosophical concepts formed as compounds of moving images / sounds / voice / texts / graphics / montage”.

Nilssons cinecept är just skrivet, utifrån en skriven filosofitradition, och i enlighet med en skriven filosofi om filosofi som begreppskapande.

Och det är liksom bara det som finns än så länge.

Även om Nilsson skriver cinecept, är det för att föreslå att filosofi också kan göras utan ord. För att kunna prata om det, hittar han på ordet cinecept, som vi kan ta vidare in i det filmiska. Utifrån det ordet skulle vi kunna försöka oss på att filosofiskt begreppsliggöra med filmiska medel.

Men cineceptet sammanfaller inte med den konkreta audiovisuella formen även om det bärs av den, utan rör sig också på en mer abstrakt nivå.

Annars skulle det inte kvalificera sig som filosofiskt begrepp i Deleuzes mening.

För att förstå mer av relationen mellan det abstrakta och det konkreta, behöver vi kort se på hur Nilssons Deleuze tänker sig begrepp som en kondensering av intensiva komponenter. Detta är, återigen, en del av Deleuzes representationskritik, som handlar om att föreställa sig begrepp som skiljer sig från representationella begrepp.

Den immanenta skillnadsfilosofi vi tidigare mött hos Deleuze fortsätter här i hans senare tänkande om filosofi som skapandet av begrepp.

Nilsson skriver att intensiva komponenter är begrepp eller andra abstrakta komponenter.⁴⁸⁶

I sin studie av Godard och Miéville ges ”revolution”, ”evolution”, ”sex” och ”gräns” som exempel.⁴⁸⁷

Varje komponent är i sin tur är kondenseringar av andra intensiva komponenter.

Detta bidrar till att hålla begreppen i ständig rörelse, som processuella och modulära variationer, snarare än som konstanta identiteter.⁴⁸⁸

Men denna rörlighet eller multiplicitet kommer sig också av att dom intensiva komponenterna alltid redan bär på skillnad, att dom alltid redan skiljer sig.

Allt det här låter abstrakt för att det är abstrakt.

För poängen är hur Nilsson tänker sitt cinecept i enlighet med Deleuzes begrepp, nämligen som något som utspelar sig mellan konkret och abstrakt form.

Nilssons definierar cineceptet som en abstrakt filosofisk form eller struktur som artikuleras genom av en audiovisuell form.

⁴⁸⁶ Ibid, 30.

⁴⁸⁷ Ibid, 128.

⁴⁸⁸ Ibid, 31.

Cineceptet bestämmer ett visst filosofiskt problem som därigenom ger det mening och syfte, och detta äger rum inom ett givet immanensplan.⁴⁸⁹

Jag läser det som att det är i relationen mellan den konkreta och abstrakta formen som själva det begreppsliga eller cineceptuella skapas.

Och för att den konkreta formen är audiovisuell är det ett cinecept som skapas.

Cineceptet blir som det blir eftersom det kommer till uttryck audiovisuellt.

Det sker på samma sätt som Deleuze tänker sig att ett begrepp blir till.

Cinecept kan därmed göra samma saker som begrepp kan, det vill säga filosofi.

Men därtill menar Nilsson att cinecept potentiellt, genom att bidra med formmässig förnyelse, skulle kunna utöka filosofins möjligheter att ta del i världen på mer nyanserade vis.

Det skall dock betonas att detta inte är i polemik mot det skrivna: "Cinecept är inte bara menade som ett komplement till filosofisk text eller verbal presentation, cinecept är i sig audiovisuella sammansättningar som inkluderar (eller är kombinerade med) verbalt och/eller skrivet språk".⁴⁹⁰

För att närmare förklara hur begrepp och cinecept blir till i relation till det abstrakta, lyfter Nilsson fram hur cineceptet, liksom begreppet, alltid redan är filosofiskt bestämt i sig självt, innan en betraktare eller läsare kommer in i bilden.

Det handlar alltså inte om att någon skall gå in och bestämma en text eller film som filosofi.

Här går Nilsson en annan väg än Pantenburg, Sinnerbrink och Rodowick då dom insisterar på att det filmfilosofiska kräver ett externt, och gärna då skriftligt, teoretiserande.

Nilsson skriver inte ut det, men ett sådant insisterande är kanske ett eko av vad också Deleuze tycks fastna i när han med sin kategoriska åtskillnad mellan film och filosofi verkar vidhålla att skriven filosofi måste till för att skapa filmens begrepp.

Med Nilssons ord (om hur Deleuze tänker sig att det bara är filosofin som skapar begrepp i förhållande till det filmiska): "Begreppet är sin egen skapelse; det fanns inte redan där i filmen".⁴⁹¹

Vitsen med cineceptet är att det redan finns i filmen (precis som ett filosofiskt begrepp redan kan finnas i en skriven text) och att film därmed faktiskt kan göra (eller snara vara) filosofi.

⁴⁸⁹ Ibid, 8, 11.

⁴⁹⁰ Ibid, 8. "Not only are cinecepts meant as a *complement* to philosophical words-only text or verbal presentation, cinecepts are themselves audiovisual compounds that *include* (or is combined with) verbal and/or written language."

⁴⁹¹ Ibid, 24. "The concept is its own creation; it wasn't simply already there in the film."

Deleuzes abstraktioner handlar här om att visa hur begreppet, och tänkandet i stort, blir till och händer på nivåer bortom vår fullständiga kontroll.

Hans representationskritik är i grunden en kritik av det suveräna cartesianska subjektet som kan sitta själv och tänka ut en yttre värld.

Det är inte bara vi som tänker.

Till exempel gör texter och filmer det också, i kraft av sina uttrycksformer.

Det betyder inte att jag och ni inte har varit med på att konstruera en film.

Eller att det inte är en livs levande Gilles Deleuze som skrivit en abstrakt text.

Men det betyder att vi inte fullt ut kan styra hur filosofin tar sig uttryck.

Vad vi har att göra är att lyssna till materialet som ges.

Och då blir det hela igen väldigt konkret.

För där i det materiella uttrycket, i dom bilderna tillsammans med dom ljuden och dom orden, äger filosofi potentiellt rum.

Det betyder inte att vi inte tolkar materialet när det väl ges.

Snarare handlar det om att lita till att det konkreta rymmer det abstrakta oberoende av oss.

Eller att det gör det på sätt som går utöver vår förmåga att förutse eller återge.⁴⁹²

Detta svarar också an till Duras svar till Godard om att det inte är filmen som tänker och att det inte skulle finnas en film utan honom.

Nej, det skulle inte finnas en film utan honom, men filmen finns kvar efter honom.

Och den fortsätter att tänka, eller snarare att uttrycka sig, på ett sätt som bara den kan.

För om vi byter ut ”tänka” med att ”uttrycka filosofi” kan vi säga att sättet som filosofi uttrycks på även bestämmer vad det blir för filosofi, det vill säga hur ett filosofiskt problem bestäms.

Det betyder inte att det bara är formen för filosofi som bestämmer dess innehåll.

Som vi sett utgör immanensplanet, särskilt i Diproses sociala bemärkelse, det grundläggande villkoret för vad som alls skall komma att ta form, vilka problem som alls kommer i fråga.

Vad det handlar om här är snarare att det filosofiska bestämmandet som sedan följer styrs av den konkreta medieformen på abstrakta sätt utanför vår absoluta kontroll, det vill säga i kraft av ett cinecept som skapas i en växelverkan mellan det konkreta och abstrakta.

Men detta äger alltså rum innan vi kommer till cineceptet för att ta oss an det på olika sätt.

⁴⁹² Jag vill tacka en epost-korrespondens med Nilsson (under hösten 2023) för den här tanken.

Nilsson utmanar härigenom en filmfilosofisk diskussion som, gärna med hänvisning till Deleuze, utarbetar teorier utifrån betraktarens aktiva roll.

Han låter Deleuze ord formulera det som att "[i]ngenting händer i betraktarens huvud som inte kommer ifrån bildens karaktär" och att konst är "oberoende av betraktaren eller åhöraren, som bara upplever det i efterhand, om de har styrkan för det".⁴⁹³

Det låter möjligen bombastiskt, men Nilsson själv är modest när det kommer till hans teori om cinecept.

Han ser en begränsning i att skriva om det cineceptuella och insisterar på att det faktiska skapandet av cinecept bara kan ske i och genom det audiovisuella.

Dessutom gör han det klart från början att han ännu inte funnit några fullvuxna cinecept.

Vad han skriver fram ur Godard och Miévilles filmer är i stället vad han kallar "embryonala" begrepp.

Dom är embryonala i det att dom potentiellt skulle kunna utvecklas till färdiga cinecept.⁴⁹⁴

Dom är inte outvecklade för att dom inte lever upp till en traditionell förståelse av filosofisk rigorositet och argumentation, utan för att dom inte når den klarhet och systematik som även Deleuze faktiskt kräver av det filosofiska begreppet.⁴⁹⁵

Men allt är formmässigt på plats, i det att ett fullständigt cinecept skulle ha samma form.⁴⁹⁶

Detta gör inte tron på möjligheten av film som filosofi svagare, snarare läggs här en grund för den att realiseras.

Samtidigt är detta inte bara tecken på en ödmjuk inställning hos Nilsson.

Framhållande av det potentiella och ännu inte fullt utvecklade är också filosofisk motiverat.

Det finns dessutom en politisk aspekt.

Deleuze skriver i en tid (efter 1968) som präglas av politisk frustration och uppgivenhet.

Dom förändringar som skulle kunna äga rum verkar utebli.

Nilsson pekar på hur Deleuzes filosofi om begreppen också utgör ett motstånd mot vad som framstår som en blockerad politisk situation.

⁴⁹³ Nilsson, *Cinecepts, Deleuze, and Godard-Miéville*, 108, not 2. Nilsson citerar Deleuze: "Nothing happens in the viewer's head that does not derive from the character of the image" och "independent of the viewer or hearer, who only experience it after, if they have the strength for it" (Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson, Roberta Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003), 104, och Deleuze, *What is Philosophy?*, 164.)

⁴⁹⁴ Ibid, 4.

⁴⁹⁵ Ibid, 13. Nilsson skriver också att de cinecept han finner här är embryonala eftersom dom har en en slagsida åt det poetiska hållet, vilket han menar begränsar den filosofiska bestämningen.

⁴⁹⁶ Ibid, 5.

Detta bildar bakgrund till hans tematisering av det virtuella och det aktuella som lika reella, där det virtuella kan härbärgera potentialer som ännu inte aktualiserats, eller blockerats. Härefter ligger också Deleuzes hopp om att filosofin och konsten såsom skapande innehar kraften att konstruera begrepp som kan bestämma virtuella potentialer på nya sätt, även i situationer när deras aktualisering kan tyckas omöjlig.⁴⁹⁷

Nilsson utvecklar den här tematiken genom att lyfta fram hur Deleuzes idé om begreppen hör ihop med ”problemet med det nya”.⁴⁹⁸

Om en ser Deleuzes filosofi som processuell och i ständig rörelse (där skapande och blivande drivs av en evig återkomst eller repetition av skillnad) är det fort gjort att tro att det rör sig om en aldrig sinande produktion av det nya.

Som att skillnad alltid ger något nytt.

Men Nilsson visar att det nya är sällsynt för Deleuze.

Samtidigt menar han att detta inte står i motsättning till en blivande skillnadsfilosofi.

Även om allt som finns och händer skiljer sig från det själv-identiska och det förutbestämda, betyder det inte att allt är nytt.⁴⁹⁹

En idé om att blivande är lika med det nya rimmar inte heller med den förståelse av tänkande som vi sett tidigare hos Deleuze.

Att verkligen tänka händer sällan, för det handlar om ”att skapa något som ännu inte finns”.⁵⁰⁰

Och igen, som han säger där på filmskolan: ”[A]tt ha en idé är en sällsynt händelse”.⁵⁰¹

Nilsson lägger till detta hur Deleuze med åren blir vittne till en kapitalistisk konsumtionskultur som lever av en ständig profitering på idén om det nya.

Därför behöver vi lära oss att skilja viktigt från oviktigt och extraordinärt från trivialt.⁵⁰²

Det handlar om att förstå att det ligger systematiska hinder i vägen för vissa genomgripande förändringar, och att ”det nya” måste utgöra något väsentligt om det skall vara värt sitt namn.

Däri ligger den politiska uppgiften.

⁴⁹⁷ Ibid, 76.

⁴⁹⁸ Ibid, 84.

⁴⁹⁹ Ibid, 86.

⁵⁰⁰ Ibid, 92. Nilsson citerar Deleuze: “to bring into being that which does not yet exist” (Deleuze, *Difference and Repetition*, 185.)

⁵⁰¹ Ibid. Nilsson citerar Deleuze: “having an idea is a rare event [*un événement qui arrive rarement*], it is a kind of celebration, not very common [*peu courante*]”. (Gilles Deleuze, *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975- 1995 / Gilles Deleuze*, ed. David Lapoujade, trans. Ames Hodges, Mike Taormina (New York: Semiotext(e), 2007), 312.)

⁵⁰² Ibid, 93.

Av dessa skäl väljer Nilssons Deleuze att fokusera på villkoren för att något nytt skall hända, snarare än på det nya i sig självt.

Dessa villkor återfinns återigen i virtuella multipliciteter och konstellationer av potential, alltså i "idéer och problem som är immanenta i världen, verkliga, och i sig själva gjorda av (positiva, själv-skiljande) skillnader, vilka också skapar ny skillnad".⁵⁰³

Därmed är vi tillbaka i den grundfråga som vi sett Deleuze utgå ifrån: hur kommer skillnaden i sig till uttryck och hur kan vi ana den?

Vi såg hur han tänker sig att den inte ger sig till känna genom att låta sig representeras, utan som en positiv kraft i ständig rörelse som fortsätter att göra skillnad.

Alltså hur aktualiseringen av dom virtuella idéerna, det vill säga differentieringen, bestäms av individuerande intensiteter och innebär ett skapande, eller urskiljande, där det aktuella inte representerar det virtuella, utan utgör ett brott där något nytt, eller i alla fall annat, utskiljer sig, och hur differentieringen av idéernas virtuella multiplicitet bestäms av pre-individuella singulariteter.

Nilsson tar detta vidare genom att studera hur bestämmandet av dom virtuella idéerna går till. Han vänder sig till andra läsningar av Deleuze, särskilt Williams, som jag också tog hjälp av.

Williams menar enligt Nilsson att bestämmandet av det virtuella bara kan ske genom aktualiseringen.

Men för Nilsson ligger nyckeln i att idéerna också kan bestämmas i sig själva, oberoende av deras aktualiseringar.

Alltså att differentieringen (bestämmandet av idéerna) kan ske oberoende av differentieringen (aktualiseringen av idéerna).⁵⁰⁴

Nilsson tillägger att differentieringen inte alltid produktiv, i det att den rent av kan blockeras och utebli på grund av en utarmande socio-politisk situation.

Det är utifrån detta som Nilsson ser att såväl filosofi som film har något att tillföra.

I hans läsning blir frågan om hur skillnaden i sig skall kunna anta en förnimbar form en fråga om hur det nya skall komma till uttryck, eller snarare om villkoren för det.

Det handlar om att koncentrera insatsen på det virtuella idéernas potential.

⁵⁰³ Ibid, 85. "Ideas or Problems that are immanent to the world, real, and in themselves made up of (positive, self-differing) differences, which also create new difference."

⁵⁰⁴ Ibid, 103.

Nilsson läser Deleuzes problematiserande av det nya genom hans tidssynteser i *Difference and Repetition* och dom rörelse-bilder, tids-bilder och kristall-bilder han utvecklar i *Cinema 1* och *Cinema 2*.⁵⁰⁵

Det finns mycket i denna läsning (och i dessa delar av Deleuzes tankar som sådana) som är relevant även för mig, inte minst i relation till *Samtal om samtal*, men det förtjänar mer utrymme än vad jag har möjlighet att göra plats för här.

Även om Nilssons läsning här komplicerar förståelsen av problematiken med det nya, skall jag begränsa mig till att skissera hur det landar i förhållande till begreppsskapandet hos Deleuze och vidare i Nilssons begrepp om cineceptet.

Som en koppling till vad vi tidigare sett hos Deleuze är det först värt att notera hur Nilssons Deleuze i sitt filosoferande kring film och konst finner potentialer för en ny bild av tänkandet (i framför allt tids-bilderna och kristall-bilderna), och att denna nya bild ges som ett alternativ till det representationella tänkandet.

Vad som söks är ett tänkande som inte längre sträcker sig efter ett tänkande utan bild, utan snarare ett tänkande som bild (eller film).

I Nilssons läsning blir Deleuzes förståelse av tid och dess relation till tänkande central.

Kortfattat handlar det om att tid potentiellt kan framträda i en direkt form genom det filmiska, vilket också innebär att tänkandet faktisk kan hända i och genom det filmiska uttrycket.

Detta äger inte rum som representation, det filmiska representerar inte tid och tänkande, snarare blir tid och tänkande till immanent i filmens uttryck.

Tid och tänkande blir till i filmen genom att verka inom det virtuella, genom att bestämma dom potentialer som kan hysas där, även i situationer som blockerar varje aktualisering.

Virtuella potentialer kan alltså bestämmas av film och filosofi utan att nödvändigtvis behöva vare sig leda till eller komma ur en aktualisering.

Detta är något annat än att förstå det som att filmen eller filosofin visar till den virtuella potentialen genom att aktualisera den.

Filosofi och film som skapande av begrepp och cinecept kan bestämma virtuella potentialer oberoende av aktualisering.

Begreppsliggörandet kan vara en del av idéernas differentiering oberoende av deras differentiering.

⁵⁰⁵ Ibid, kapitel 3. Utöver *Difference and Repetition* läser Nilsson här Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson, Roberta Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003) och Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*.

På så vis har både filosofi och film (som filosofi) kraft att påverka villkoren för det nya att framträda och för förändring att komma till stånd, även om det händer ytterst sällan. Kraften ligger i möjligheten att skapa virtuella potentialer för det nya, också i tider som verkar präglas av betydligt starkare motkrafter.

Det är i den meningen Nilsson läser Deleuzes ord om att ett ”begrepp säger händelsen” såsom ”konturen, konfigurationen, konstellationen av en händelse som skall komma”.⁵⁰⁶

Det är ett skapande av virtuella villkor snarare än något ännu aktuellt.

Men det virtuella är som sagt fortfarande lika reellt, då det hyser det aktuellas potential.

Och det är till sist denna utopiska aspekt som Nilsson menar gör begreppsskapandet, eller cineceptskapandet, och därmed filosofin (om den så är textuell eller filmisk) politisk.

Skapandet av begrepp och cinecept kan göra motstånd genom att ”kalla på en framtida form, på en ny jord och ett folk som ännu inte existerar”.⁵⁰⁷

Utifrån detta kan Nilssons kvalificering av dom cinecept han tycker sig finna som embryonala inte bara ses som ödmjuk utan också i linje med det potentiella och det nya som sällsynt.

Han stödjer sig också på Godards egna (skrivna) tankar om att ett filmiskt tänkande ännu inte är fullt ut realiserat.⁵⁰⁸

Nilssons gärning består i att lägga en grund för cinecept att utvecklas i full blom.

Och det tål att åter upprepas hur han framhåller cineceptet i sin bok som ett skrivet begrepp som återstår för andra att utveckla vidare i audiovisuell form.

När det gäller framskrivandet av dom embryonala cinecept han finner hos Godard och Miéville är det ett eget uttryck som jag inte vill ge mig in på att återge här.

I stället vill jag själv försöka skriva något om hur *Samtal om samtal* kan relatera till begreppet cinecept.

⁵⁰⁶ Ibid, 104. Nilsson citerar Deleuze: “[A] concept speaks the event” och “the contour, the configuration, the constellation of an event to come” (Deleuze, *What is Philosophy?*, 21, 32.)

⁵⁰⁷ Ibid. Nilsson citerar Deleuze: “The creation of concepts [...] calls for a future form, for a new earth and people that does not yet exist.” (Deleuze, *What is Philosophy?*, 108.)

⁵⁰⁸ Ibid, 12.

20. FILMISKA SAM-TAL SOM AN-SVAR

Nilsson skriver i sina filmiska analyser fram cineceptet som en del eller sekvens i en film, precis som ett begrepp hos Deleuze ofta formuleras i stycken av en bok snarare än i dess helhet.

Nilsson är exakt och anger tidskoder för när det embryonala cinecepten kommer till uttryck. Han går tätt in på det rent formmässiga när han i detalj beskriver hur rörliga bilder, ljud, skrivna och talade ord samverkar i klipp.

Det är just i Godard och Miévilles *formmässiga* experimenterande som dom olika filmiska elementen bildar en komplex och rörlig cineceptuell konstellation.

Nilsson med framhåller Deleuze att det krävs en viss nivå av kondensering och konsistens för att nå en filosofisk bestämning.

Men eftersom dom embryonala cinecepten bestämmer problem inom ett givet immanensplan fodras även att detta plan läggs fram ”med tillräckligt explicit filosofisk systematik”.⁵⁰⁹

Vad som gör att Nilsson beskriver dom cinecept han skriver fram som just embryonala är att dom ännu inte fullt ut lever upp till dessa krav på kondensering, konsistens och systematik.

Dessutom menar han att dom tenderar att dra lite för mycket åt det poetiska, på bekostnad av det filosofiska (det vill säga skapandet av begrepp i Deleuzes mening).

Sammantaget vägleds Nilssons begrepp om cineceptet, såsom det framträder när han skriver utifrån dom filmer han studerar, av ett starkt intresse för den konkreta audiovisuella medieformen tillsammans med en specifik och väl avgränsad idé om vad som skall räknas som (begreppsskapande) filosofi.

Det ger hans försöka att tänka film som filosofi en tyngd, såväl i relation till film och filosofi, som står ut inom det filmfilosofiska fältet.

Därför är det med stor ödmjukhet och lätt hand jag prövar att tänka det cinceptuella i relation till *Samtal om samtal*.

Precis som att jag inte går in konkret i Nilssons filmiska analyser, värjer jag mig från att explicit analysera den filmiska gestaltning jag själv lägger fram.

Jag är rädd att jag skall lägga orden i filmens mun.

Det är kanske ett slags undanflykt eller skydd.

⁵⁰⁹ Ibid, 154. “[The embryonic cinecepts] determine aspects in a problem space that, however intricate, is not itself laid out with enough explicit philosophical systematicity”.

För att jag vill att filmen skall få säga det den säger själv.
Men vid det här laget borde jag ha lärt mig att det gör den ju ändå.

Kanske värjer jag mig också för att jag vill tänka det cineceptuella i relation till *Samtal om samtal* mer som en helhet, och där det dessutom inte bara handlar om vad vi ser eller hör. Jag tänker inte att det är just den filmiska formen som står i fokus. Jag ser det inte som ett formmässigt experimenterande med det audiovisuella. Samtidigt är det oundvikligen genom det filmiska som det cineceptuella eventuellt händer. Om det är ett formexperiment eller inte beror ju också på vad en jämför med. Det finns ju trots allt vissa specifika filmiska grepp som skulle kunna studeras. Men innan jag kommer dit behöver jag backa lite.

Låt mig kort sammanfatta dom delar som Nilsson med Deleuze tänker sig utgör filosofi. Skapandet av begrepp villkoras av ett immanensplan som också rymmer det multipla problem som begreppen söker bestämma. Mellan begreppet och immanensplanet rör sig den begreppsliga personan som dramatiserar eller iscensätter detta begreppsliggörande. Immanensplanets problem utgörs av en mängd intensiva komponenter. I tillägg gör Nilsson en åtskillnad mellan dessa delar som abstrakta eller immateriella och dom materiella konkreta medieformer som krävs för att bära hela denna verksamhet. För att bana väg för cineceptet omdefinierar han film från tankedisciplin till (audiovisuell) medieform med samma möjlighet att uttrycka filosofi som till exempel text.

När Nilsson så skriver fram dom embryonala cinecepten hos Godard och Miéville gör han det som ett slags utveckling över tre filmer.

Han beskriver hur den första – *Numero deux* (1975) – artikulerar det immanensplan utifrån vilket cinecept sedan börjar ta form i *Six fois deux* (1976) och *France tour détour* (1977–78). Även om han lokaliserar varje cinecept inom exakta tidskoder, svävar dom inte fritt från varandra utan glider in i och belyser varandra.

Dom hänger också ihop genom att dom springer ur samma immanensplan.⁵¹⁰

På detta plan ingår även dom problem som dom embryonala cinecepten ger filosofisk bestämning.

⁵¹⁰ Nilsson skriver om hur detta immanensplan träder fram i *Numero deux* men menar att det även grundlägger *Six fois deux* och *France tour détour* och Sonimage-perioden som sådan.

Vidare specificerar Nilsson dom intensiva komponenter som cinecepten i viss embryonal utsträckning lyckas kondensera.⁵¹¹

Någon begreppsliga persona dyker emellertid inte upp.⁵¹²

Inspirerat av detta provar jag att tänka att det immanensplan som *Samtal om samtal* initialt utgår ifrån är universitetsvärlden och mer specifikt det filosofiska seminarierummet, och att dom problem som ställs upp rör samtalskultur och den filosofiska betydelsen av samtal.

Vi kunde kanske lägga till ett ytterligare immanensplan, nämligen den filmiska situationen. Däri läggs liknande problem fram, men med den skillnaden att det rör sig om möjligheter för filmiska samtal.

Jag provar också att tänka att det i detta sammanhang figurerar en begreppslig persona.

Det handlar inte i första rummet om filmens karaktärer, inte heller om vad dom säger, utan om att dom säger det dom säger gemensamt.

Vad som därigenom iscensätts eller dramatiseras, som ett embryonalt cinecept, skulle kunna vara det sam-tal jag skriver om i denna text.

Sam-tal skulle cineceptuellt kunna bestämma dom nämnda problemen till att röra samtalets roll i filosofiskt lärande och därigenom också frågan om vilken filosofi som alls blir möjlig. Dom intensiva abstrakta komponenterna, vilka det embryonala cineceptet sam-tal skulle kunna vara i färd med att kondensera, kunde i sin tur vara vänskap, kollektivt/individuellt lärande, makt, genus, klass, inkludering/exkludering, självbild, prestationsångest, självkänsla, skuld, skam och ansvar.

Men var skulle då sam-tal kunna tänkas träda fram som cinecept i *Samtal om samtal*?

Hur skulle det kunna komma till uttryck i det konkret audiovisuella?

Det är som att jag ändå måste börja i det abstrakta.

Och det är kanske inte heller något fel i det, om det är i växelverkan mellan det abstrakta och konkreta som det händer.

För det är något här med den begreppsliga personan, i hur den dramatiserar cineceptet, eller i hur det, som Deleuze säger, är ”genom den som begreppet inte bara blir tänkt utan förnimbart och [kroppsligt] känt”.⁵¹³

⁵¹¹ Nilsson, *Cinecepts, Deleuze, and Godard-Miéville*, 128, 137, 144, 148, 151 153.

⁵¹² Ibid, 30, 44 (not 5). Nilsson tillskriver den begreppsliga personan mindre betydelse än immanensplanet i skapandet av begrepp.

⁵¹³ Ibid, 44 (not 5). Nilsson citerar Deleuze: “through them [conceptual personae] concepts are not only thought but perceived and felt” (Deleuze, *What is Philosophy?*, 131.)

Och det handlar alltså om att något sägs *gemensamt*.

Med *en* röst.

Jag tänker inte röst som en del av det audiovisuella här, utan mer som ett abstrakt uttryck.

På samma abstrakta sätt kan vi tänka att det är just *en* begreppslig persona och inte flera.

Men den är ingen individ utan ett kollektiv.

Det rör sig dock inte om dom filmiska karaktärerna, än mindre om er som är en del av filmen, utan om själva uttryckandet som kollektivt.

Vad som gör det kollektivt handlar inte om en enkel samtidighet, som om alla i en kör sjunger med varsin säregen röst på samma gång.

Snarare handlar det om att varje röst tar ton som svar på dom andra.

Rösterna i kören sjunger som dom gör eftersom dom sjunger i kören.

Dom skulle inte låta så annars.

Dom blir till i relation till varandra, som svarande an till varandra, i sången.

Körandet, det kollektiva sjungandet, är ett blivande och ett skapande.

Det är en summa som inte bara är mer, eller annan, än sina sångare.

Det är också vad som artikulerar och bär dom.

Här kan vi höra Cavareros relationella pluralitet av unika röster resonera.

Nu kan vi tänkas röra oss mot cineceptet sam-tal, nu skulle det kunna börja ta form filosofiskt begreppsligt.

Men då behöver vi börja i det konkret audiovisuella, eftersom det är vad som sätter upp den här abstrakta scenen.

Inspelningsmässigt och kronologiskt börjar det med att jag filmar med er, Maria och Kajsa.

Ni tittar sedan på det samtidigt som jag fortsätter att filma, och så tittar ni på det och jag fortsätter att filma och så vidare.

Sedan klipps detta material ihop till en film som följer denna utveckling.

Det är den filmen som ni i gruppen sedan tittar på och pratar om, vilket jag också filmar, vilket ni i gruppen sedan tittar på och pratar om, vilket jag också filmar.

Ni är inte med i gruppens samtal om filmen Maria och Kajsa, men ni tittar på och pratar om det jag filmar med gruppen, vilket jag också filmar.

I den färdiga filmen klipps det mellan dessa tidslinjer så att dom utspelar sig parallellt men bibehåller sina respektive kronologier.

Låt oss börja med hur varje tidslinje av filmiska samtal blir till.
För det är ju framför allt samtal det handlar om i den här filmen.
Och då tänker jag på människor eller filmiska karaktärer som pratar med varandra.
Men innan vi börjar, kan vi tänka på alla dom samtal som inte syns i filmen.
Alla dom samtal som föregått dom samtal vi ser.
Alla dom samtal vi (inte) haft på seminarium, och alla dom samtal vi haft efter dom.
Det är inga filmiska samtal, men dom villkorar dom filmiska samtal som sedan följde.
Skillnaden mellan samtal och filmiska samtal inträder när REC-knappen trycks in.
Av dom filmiska samtal som blev syns bara en liten del, åtta procent för att vara exakt.
Dom filmiska samtal som sedan syns formas inte bara av hur dom klipps ihop med varandra,
utan också av dom filmiska samtal som klipps isär från.⁵¹⁴
Dom filmiska samtal som är kvar fortsätter att prata med dom filmiska samtal som är borta på
ett fabulerande vis med en längtan i rösten.
Dom filmiska samtal vi ser fortsätter att säga något med dom filmiska samtal vi inte ser,
eftersom dom inte står i ett representationellt förhållande till varandra utan alltid skiljs åt.
Ett filmiskt samtal kan bygga vidare på ett filmiskt samtal som sedan klipps bort.
På samma sätt kan ett filmiskt samtal vi ser leda till ett annat vi inte ser.

När det gäller själva ihopklippandet av dom kronologiska filmiska samtalen på varje tidslinje,
är dom sällan så kontinuerligt obrutna som det kanske kan verka.
Om vi gör en skillnad mellan samtal och filmiska samtal, skulle vi kunna tänka på det
filmiska samtalet som ett kontinuerligt obrutet samtal.
I klippningen bryts denna kontinuitet när tagningar klipps isär, trimmas och klistras ihop, även
om kronologin inte rubbas.
Härigenom konstrueras det filmiska samtalet på en andra nivå, och skulle kunna börja tänkas i
termer av ett filmiskt sam-tal förstått som ett tal som kommer från flera (filmiska samtal).
Det utvecklas i sin tur vidare på en tredje nivå då det även klipps mellan dom olika
tidslinjerna.
Genom denna parallella klippning öppnas möjligheter för filmiska sam-tal som inte bara följer
en horisontell kronologi, utan som genom att röra sig vertikalt också bryter kronologin.
Det gör att det filmiska sam-talet kan komma från flera tider (tidslinjer) på samma gång och
därmed formeras på flera sätt (vertikalt och icke-kronologiskt).

⁵¹⁴ Det säger kanske något att vi bara säger att "klippa" och inte att "klistra" film.

Den här klippningen möjliggörs av vissa specifika bilder, framför att bilder på bilder, som när ni tittar på film.

Ändå är det mer som en helhet än i enskilda partier som det filmiska sam-talet skulle kunna anas, såsom ett samlat tal eller uttryck.

Och då är det framför allt i klippningen, i kompositionen av olika röster som det händer.

Utifrån detta kan kanske cineceptet sam-tal tänkas börja ta form i en växelverkan (vilken i sig kan förstås som ett samtal) mellan den konkreta audiovisuella redigeringen och den abstrakta begreppsliga personans kollektiva röst.

Formeringen skulle kunna börja framträda som en kondensering av dom nämnda intensiva komponenterna och ge dom virtuella problemen en närmare bestämning.

Den bestämningen skulle kunna gälla det filmiska samtalets potential som filosofiskt uttryck. Cineceptet sam-tal skulle här begreppsliggöras som ett uttryck som skiljer sig från dialogiska samtal mellan röster, för att i stället bilda *ett* kollektivt tal som kommer från flera röster.

Det skulle göra det möjligt att föra fram film som filosofi på samma sätt som text förs fram som filosofi, om vi utgår från att filosofi kräver något slags samlad konkret materialisering.

Tanken på det filmiska samt-talet kommer ur det filmiska arbetet med *Samtal om samtal*, men har också tagit steg på vägen i och genom filmerna *Rehearsals* och *Ett jag som säger vi*, särskilt när det kommer till klippningen.

Rehearsals uttrycker sig på sätt och vis mer renodlat vertikalt, i det att fler röster från mer frikopplade tidslinjer klipps isär och ihop till vad som skulle kunna tänkas på som ett sam-tal. Att ljudinspelningen görs separat utan bild, och att klippningen därför blir mer ljudbaserad och icke-synkron visavi filmens bilder, bidrar till att kronologin framstår som mer bruten eller i alla fall opak.

Därigenom tydliggörs också konstruktionen av det filmiska samtalet på ett mer uppenbart sätt, såsom ett samtal som inte skulle äga rum på samma sätt utanför denna konstruktion.

I *Ett jag som säger vi* rör det sig mer om en horisontell klippning där rösterna dessutom hör synkront till bilderna.

Det rör sig om tre inspelningstillfällen, om vi räknar bort den sista med gravstenarna, vilket ger tre tidslinjer som följer efter varandra.

Varje tidslinje utgörs av en kontinuerligt filmad scen, vilket gör att filmen utvecklar sig på ett mindre abstraherat sätt än *Rehearsals*.

Det filmiska sam-tal som kan skönjas i *Ett jag som säger vi* blir till som en addering av dessa obrutna scener, vilka utspelar sig kronologiskt.⁵¹⁵

Vi ser hur Jean-Luc blir äldre, och när filmen är slut är han faktiskt död.

Samtal om samtal kommer till uttryck både horisontellt och vertikalt, såväl kronologiskt som icke-kronologiskt.

Filmen vill formulera ett filmiskt sam-tal genom att både gräva ner sig i sig själv (horisontellt och kronologiskt) och röra sig ekstatiskt utanför sig själv (vertikalt och icke-kronologiskt).

Den vill inte bara sätta upp en abstrakt själv-reflektion, som ett meta-samtal i lager på lager, utan försöker framför allt att hålla sig i liv och rörelse som ett lyssnande sägande.

Om vi också skall ta det dialogiska samtalet på allvar och låta det behålla en levande kraft, kan vi inte tänka att det går att materialisera för att sparas och förmedlas vidare.

Vi kan inte heller tänka att det därmed skulle göras livlöst genom nedfrysning.

För samtalet och det filmiska samtalet är skilda från varandra, dom kan leva fullgoda liv var för sig.

Det filmiska samtalet skall inte förstås som en materialisering av ett samtal som redan förs, eller som en inspelning av ett samtal som skulle vara detsamma utan kamera.

Redan själva ordet ”inspelning” vittnar om det representationella synsätt som ifrågasätts här.

Det filmiska samtalet är ett samtal som inte skulle äga rum om det inte filmades.

Det är i grunden detta som kameran (och klippningen) möjliggör.

Om det att kameran går gör att det filmiska samtalet skiljer sig från ett samtal utan kamera, vad är det då kameran egentligen gör?

Går det att säga något mer övergripande om det och inte bara att det beror på fall till fall?

Klart är att det inte rör sig om att något (ett samtal) övergår i något annat (ett filmiskt samtal).

Det rör sig som sagt om olika saker.

Så vad är skillnaden?

Det filmiska skapar genom kamera och klipp ett specifikt beständigt uttryck som möjliggör en viss arkivering.

Det öppnar i sin tur för en adressering till potentiellt fler, och i flera tider och sammanhang, genom att det kan upprepas och bearbetas på nytt.

Det kan leda till andra samtal, filmiska eller inte, men dessa andra samtal skulle villkoras av det filmiska samtalet.

⁵¹⁵ I sista scenen med Nancy klipps dock (i realtid) mellan en bild på Nancy och en bild på mig.

Men att samtalet och det filmiska samtalet är olika saker, genom att utgöra helt olika medier, innebär inte att dom därmed inte kan ha med varandra att göra.

När leder det filmiska samtalet vidare till ett filmiskt sam-tal?

Vad är det för skillnad på ett filmiskt samtal och ett filmiskt sam-tal?

Är det ena en enskild oklippt mediafil och det andra en klippning av flera sådana filer?

Ja potentiellt, men inte per automatik och vad är egentligen en klippning?

Räcker det inte med en in- och utpunkt?⁵¹⁶

Klipps det inte redan i kameran?

Klipps det inte redan när den riktas mot något (och inte något annat), och det trycks på REC?

Här är det kanske lätt att bli ontologiskt fartblind och snöa in på att sortera saker och ting i väl avgränsade lådor.

Idén om det cineceptuella och det filmiska sam-talet utgår för mig från både en mer abstrakt och en mer avgränsad fråga om möjligheter för film som filosofiskt uttryck.

Det krävs mer än att ta upp en kamera och filma lite.

Även om alla filmer – till och med alla små filmsnuttar som dräller omkring och kanske redan är fler än orden – rent principiellt kan tänkas vara filosofiska uttryck betyder inte det att dom faktiskt är det i något slags betydelsefull mening.

Det gäller till att börja med att återigen komma ihåg vad som menas med filosofi.

Om vi skall fortsätta att hålla oss till Nilssons deleuzianska version kvalificerar sig nog endast en försvinnande liten del av alla audiovisuella medier som filosofi.

I cineceptuell mening skiljer sig ett filmiskt sam-tal från ett filmiskt samtal först när det bildar en mer komplex konstellation av flera samtal, som genom en begreppslig persona bestämmer problem inom ett avgränsat immanensplan på ett tillräckligt kondenserat och konsistent sätt.

Detta immanensplan behöver dessutom beskrivas på ett tillräckligt systematiskt vis.

Exakt vad som skulle kvalificera sig som en tillräcklig bestämning av problem samt beskrivning av immanensplan framgår dock inte lika tydligt hos Nilsson.

I alla fall inte när han skriver fram sina cinecept ur Godard och Miévilles filmer.

Kanske beror det på att dom bara beskrivs som embryonala, i det att dom inte lever upp till Deleuzes krav på klarhet och rigorositet.

Om det ännu inte finns några fullödiga cinecept att tillgå, blir det kanske svårare att visa hur det ser ut när kraven är uppfyllda.

⁵¹⁶ I klippning väljs en del av en tagning (en obruten filmad sekvens) genom att sätta en början (in-punkt) och ett slut (ut-punkt).

Nilsson skriver förvisso mer utförligt om hur Deleuze tänker sig att begreppets konsistens bestäms.

Begreppets konsistens bestäms dels internt av hur dess abstrakta komponenter hänger ihop, dels externt i hur begreppet relaterar till andra begrepp på samma immanensplan.⁵¹⁷

Nilsson nämner också det centrala i att begreppet bestämmer sina problem på ett ”ordentligt” sätt genom att ”artikulera nya problem eller omformulera gamla som formulerats på ett dåligt sätt eller förstås felaktigt”.⁵¹⁸

Men vad bestämmer egentligen det här?

Även om kraven på begreppets kondensering och inre och yttre konsistens verkar vara av mer teknisk karaktär undrar jag hur kraven på systematik, klarhet och rigorositet skall förstås.

Jag frågar eftersom jag tänker på hur begreppet eller cineceptet enligt Nilsson är något som är filosofiskt bestämt i själva uttrycket.

Begreppet är filosofiskt bestämt i texten, cineceptet är filosofiskt bestämt i filmen.

Det krävs inget bestämmande utanför det.

Det krävs ingen läsare eller betraktare.

Kanske betyder detta att det finns något i det specifika uttrycket som bestämmer begreppet på ett sätt som bara det specifika uttrycket kan göra.

Men är detta i så fall det enda som gör att det blir just *filosofiskt* bestämt?

Enligt Nilsson blir begreppet filosofiskt bestämt genom den komplexa konstellation av konkreta och abstrakta element som begreppet bildar på ett sätt som bestämmer problem inom ett givet immanensplan.

Men det finns alltså vissa krav på ”tillräcklighet” för att begreppet eller cineceptet skall kunna sägas vara fullständigt bestämt.

Om dessa krav inbegriper krav på akademisk klarhet, rigorositet och systematik borde dom väl också omfattas av en social och därmed politisk bestämning?

Även om begreppet bestäms på tekniska eller logiska sätt, om än ytterligt seriellt och multipelt, kommer väl en sådan förståelse av stringens någon(annan)stans ifrån?

Det är Nilsson själv som får mig att tänka det här när han skriver om hur Deleuze ändå förhåller sig till vissa formella akademiska regler.

⁵¹⁷ Nilsson, *Cinecepts, Deleuze, and Godard-Miéville*, 31.

⁵¹⁸ Ibid. “Key for forming concepts is to determine problems *properly*, to articulate new problems or reformulate old ones that have been badly posed or poorly understood.”

Det rör sig om sådant som hur systematiskt en tar sig an vissa givna problem och hur dessa forskas på utifrån en (tillräckligt) ansenlig mängd föregående relevant forskning.

Om hur forskningen bör bedrivas utifrån ett (tillräckligt) klart uttalat syfte och en (tillräckligt) tydlig idé om hur ens projekt bidrar till fältet.

Och inte minst om hur den bör utföras i (tillräckligt) kollegial dialog.⁵¹⁹

Även om Nilsson tillägger att begreppet för Deleuze bestämmer sina problem på ett multipelt sätt som avviker från akademisk standard och som genom sin interna icke-representationella dynamik håller allmänna åsikter och uppfattningar på avstånd, vill jag ändå gärna addera en mer social aspekt i bestämmandet av begreppen och därmed av vad som är filosofi, och till sist film som filosofi, skulle kunna vara.

Det handlar inte bara om att jag tänker att varje begrepp har en socialt och politiskt färgad historia, utan också om att jag har svårt att tänka bort det kulturella sammanhang som det filmiska sam-talet presenteras i, eller tänks i, eller figureerar i.

För mig skulle det betyda att det filmiska sam-talet som cinecept, det vill säga som filosofiskt uttryck, förvisso bestäms som filosofiskt i och genom detta uttryck, men att det också finns något utanför det som både föregår det och kommer efter det och som bidrar till att avgöra om det skall räknas som filosofi eller inte.

Om sam-talet inte hålls ihop av en tillräcklig akademiskt situationsbunden rigorositet, och om det inte tas emot av institutionella vänner med mandat att kalla det filosofiskt, får det kanske finna sig i att inte fortleva som något mer än en potential.

För mig är det svårt att komma runt en sådan här institutionell definition av filosofi.

I den meningen har Duras inte helt fel i sitt svar till Godard.

Hans film tänker inte (eller uttrycker inte filosofi) *helt* på egen hand.

Den behöver ingå i något slags sammanhang för att räknas som filosofi.

Den behöver, för att tala med Cavarero och Arendt, aktiveras i det absolut lokala.

Därför handlar idén om det filmiska sam-talet för mig också om att peka på hur det alltid kommer att uttryckas vid en specifik och avgränsad tid och plats.

Kanske skulle en kunna se det som att det ligger i det filmiska uttryckets framträdelseform.

Platsen, tiden och kontexten bildar en del av själva uttrycket.

På det sättet behöver vi fortsätta förstå sam-talet som ett uppstannande vid en viss punkt, där det kondenseras till en samlad singular artikulation.

⁵¹⁹ Ibid, 172.

Men det betyder samtidigt inte att all rörelse blir fryst.

Om det filmiska skulle kunna uttrycka ett distinkt avgränsat cineceptuellt sam-tal (i stället för ett pågående dialogiskt samtalande) på ett sådant sätt att det bestämde virtuella problem och idéer på nya sätt, skulle det också potentiellt kunna leda till nya aktualiseringar.

I så fall skulle det också kunna öppna för fortsatt förändrande rörelser.

I den meningen behöver sam-talets politiska potential inte bara handla om konkret aktivism, som att det skulle krävas en faktiskt realiserad förändring, även om det fortfarande är målet. I förhållande till det nya som sällsynt kan vi här också påminna oss om Nilssons betoning av filosofins och konstens möjligheter att bestämma virtuella potentialer när aktualiseringen av dessa kan tyckas blockerade.

Om saker står i vägen för ett mer samtalsbaserat och erfarenhetsgrundat gemensamt lärande och uttryckande inom filosofin, skulle en väg vidare vara att skissera begrepp eller cinecept som kan vidga idén om vad filosofi kan vara.

Det är i termer av en sådan potential jag tänker på sam-tal, som ett möjligt villkor för det nya, snarare än det nya i sig.

Och om det skulle vara början till ett filosofiskt begrepp, såsom ett filmiskt cinecept, skulle det också kunna tas vidare genom andra former av begreppsliggörande, med potential för åter andra aktualiseringar.

Här bör vi också beakta mediespecificiteten.

Den skulle strängt taget kunna tänkas gälla varje konkret uttryck.

Det begrepp om sam-tal jag antyder genom det filmiska hade inte bara varit annorlunda om det skapats genom en annan medieform (redan det att jag skriver om det nu ger det i första rummet en textuell bestämning).

Cineceptet är också alltid redan singulärt i förhållande till det specifika filmiska verk som det framträder genom.

En annan film skulle inte skapa samma cinecept.

Det betyder inte att cinecept inte kan utvecklas vidare i och genom andra uttryck.

Tvärtom, det är just så dom blir till, genom att kondensera andra intensiva komponenter, som till exempel andra begrepp eller cinecept.

Det betyder bara att varje uttryck, varje kondensering, tillför något nytt, eller i alla fall annat.

På det sättet rör det sig också om en begreppslig rörelse genom vissa kondenserade uttryck.

Kanske är det en liknande rörelse som *Samtal om samtal* söker.

Redan på en direkt innehållsmässig nivå handlar det filmiska samtalen om samtal, med tiden även om filmiska samtal.

Det talas om villkor för samtal i seminarierummet och hur det filmiska kan vara del av det. Och om hur film därigenom skulle kunna förstås som filosofi.

Ja det talas till och med om sam-tal.

Det här innehållet ger också upphov till formen då det ligger till grund för en iscensättning som består i att ett filmiskt uttryck läggs fram som material för vad som potentiellt skulle kunna vara ett filosofiskt seminarium.

Det blir som att ni som ser den färdiga filmen också följer seminariet.

Genom klippingen ser ni samma film som seminariet ser och därefter det samtal som förs utifrån den.

Kanske kunde ett annat seminarium ta vid där detta slutar.

Kanske kunde det ta *Samtal om samtal* som sitt material.

Kanske visar den här möjliga rörelsen något i sin form, kanske kan den tjäna som en modell, som kan utvecklas vidare av andra och också med andra medel.

I eftertexterna till Godards *Le Gai Savoir* står det att läsa att filmen vi sett inte är den film som borde göras, men att den visar på några riktningar som andra skulle kunna följa.⁵²⁰

Men om sådana eftertexter inte bara skall förstås som en brasklapp, behöver jag också komma tillbaka till frågan om hur filmen, i det här fallet *Samtal om samtal*, blir till.

Hur den blir till som ett lyssnande som alltid redan är ett sägande.

Ett sägande som blir till genom att svara an.

Det är ur försöket att förstå ett sådant lyssnande som ett sägande som idén om sam-tal kommer för mig.

Som ett sam-tal som bestäms genom an-svar.

Därför blir frågan om film som filosofi här också en fråga om ansvar.

Det är därför jag skriver och det är därför jag skriver till er.

Jag skriver för att förstå mer av hur ni blir fler och jag blir färre.

⁵²⁰ Godard, *Le Gai Savoir*. "This is not the film which should be made, but shows how, if one is making a film, that film must follow some of the paths shown here." Märk att jag tonar ner anspråken i min tolkning av dom orden.

Med det menar jag vilken del jag har i det avgränsande som krävs för att filmen skall bli till. Hur jag svarar an till det filmiska samtal som jag är med på att initiera. Från det att jag kommit till er, frågat om vi skall filma, tagit upp kameran och börjat filma. Till det att ett sam-tal börjar ta form i klippningen som ett an-svar till det material som ges. Det är en fråga om hur det filmiska blir till som ett lyssnande som är lika mycket ett sägande som säger om något av det som blivit sagt.

Även om detta är vad *Rehearsals*, *Ett jag som säger vi*, *Samtal om samtal* och den här texten i grunden handlar om för mig, vill jag avsluta med något om hur det tar sig konkret form i och genom ett specifikt filmiskt grepp, eller trick om en så vill, som jag gör bruk av i *Samtal om samtal*.

Det tricket bidrar till att göra det filmiska samtalet till ett filmiskt sam-tal på den första nivån, det vill säga på en och samma tidslinje.

Det handlar om hur jag klipper isär och ihop det filmiska samtalet så att dess kontinuitet bryts, och ett nytt samtal, eller möjligen ett sam-tal, skapas.

Eftersom utsnittet för det mesta bara har plats för ett ansikte panorerar jag mellan ansikten som pratar (och lyssnar).

I den panoreringen döljs inte sällan ett tidsklipp.⁵²¹

Om klippet ligger mitt i panoreringen kan det döljas av att dom två särklippta delarna mixas (som en "crossfade") så att det ser ut som en obruten rörelse.

Ibland kan jag behöva animera en oskärpa över panoreringsklippet för att det inte skall märkas.

Ofta behöver jag även låna in panoreringar från helt andra ställen, spela dom både baklänges och framlänges i ändrade hastigheter, för att pussla ihop det.

För det behöver ju också, eller framför allt, stämma med det ni säger.

Här trixar jag lika mycket med ljudet.

Jag kan behöva hitta en harkling eller en suck eller ett "men" eller ett "och" eller ett "inte" eller ännu mer för att samtalet skall fortsätta obemärkt.

Eftersom det inte finns en bild att förhålla sig till blir möjligheterna många.⁵²²

Det är också något jag i hög grad gör i *Rehearsals*.

⁵²¹ *Samtal om samtal*, Avsnitt 9, 00:12:01. Avsnitt 20, 01:01:33. Detta är bara två av otaliga exempel i filmen.

⁵²² Jag gissar att det här tricket inte är ovanligt i ljudredigering överlag, men har en känsla av att det inte alltid pratas så öppet om det.

Det är inte många av replikerna i den filmen som undgått mer eller mindre redigering. Det är också något som händer titt som tätt i *Samtal om samtal* där saker sägs utanför bild. Till och med i det långa parti utan bild där jag spelat in ljudet även om ni inte visste om det. Till att börja med är det ett filmiskt samtal som egentligen är tre gånger längre. På det här viset skapar klippningen ett samtal, eller snarare ett sam-tal, som inte var där innan. Det filmiska (redigerade) sam-talet blir något annat än det filmiska (inspelade) samtalet. Det är inte det enda sättet på vilket det filmiska sam-talet skapas, men det är en viktig del av det och en del som inte alltid syns eller hörs ens för det tränade ögat eller örat.

Det dolda panoreringsklippet vittnar särskilt tydligt om den konstruktion som i någon mening alltid finns där.

För det är ju inte bara i panoreringen det händer.

Konstruktionen av det filmiska samtalet och sam-talet börjar långt innan jag ens trycker på REC.

Bland en oöverskådlig mängd annat villkoras det, som jag nämnt tidigare, till exempel av alla dom samtal vi haft innan.

Men det har som sagt aldrig handlat om att fånga ett samtal som skulle hänt på samma sätt utan kamera.

Ändå är det ofta filmat och klippt som att samtalet händer oberoende av kameran.

Varför då?

För att det rör sig om ett skapande av ett filmiskt sam-tal som också har något annat på hjärtat.

Det skulle bli svårare att säga om filmen hela tiden var upptagen av att redogöra för sin tillblivelse.

Det skulle kanske bli svårt att överhuvudtaget komma någon annanstans.

Samtal om samtal har trots allt en utgångspunkt utanför det filmiska.

Den utgår från ett seminarierum för filosofi och samtalets funktion och betydelse i det rummet.

Och det samtalet – hur dysfunktionellt det än må vara – och dom samtal som har följt efter det, är ett sätt att tala som *Samtal och samtal* har behövt förhålla sig till.

Det samtalet och det filmiska samtalet, och det eventuella sam-talet, är inte fundamentalt olika slags samtal, det rör sig inte om helt olika språkliga världar, om vi ser till det rent verbala.

Det ”vardagliga” samtalet utan kamera sätter en ton som filmen *Samtal om samtal* inte föresätter sig att bryta med, eftersom filmen ändå både kommer ur det samtalet och också vill vända sig till det för att vara en del av det.

Kanske är det därför jag känner en viss skam kring det dolda panoreringssklippet.

Får jag göra så?

Är det inte ett fult trix?

Får jag er inte att säga något som ni faktiskt inte sa?

Står jag här inför att antingen hålla mig till det som faktiskt blev sagt och att klippa ihop något annat som potentiellt är ”viktigare” eller i ett ”högre” syfte?

Är det ett etiskt dilemma?

Finns det en etiskt försvarbar lösning?

Å ena sidan ja, faktiskt.

Hur mycket filmen än är en konstruktion behöver jag ändå ta ansvar för er som personer och stämna av med er om ni är okej med att jag visar det jag klippt ihop.

Och jag behöver så långt jag kan verka för det jag tror att vi tror på ihop, och försöka ge det ett så filmiskt rättvisande uttryck som möjligt, såsom Monti föreskriver.

Även om det här är en film jag inte hade kunnat göra utan er är det en film jag också har gjort (färdigt) utan er.

Den hade inte sett ut som den gör om det inte vore för mig.

Den skulle inte finnas om det inte vore för mig.

Det är därför jag ett ansvar för den som ni inte har.

Samtal om samtal är inte ett försök till ett kollektivt filmskapande i den meningen.

Här blir ni fler och jag färre.

Men hur långt kan jag ta ansvar och hur mycket går det att styra (för någon av oss) vad det kommer att bli för film?

Jag frågar inte för att slippa ansvar utan för att fråga om det *utöver detta* också går att förstå ansvar på ett annat sätt.

Med Butler och Levinas skulle det kunna handla om att ansvar inte är något som jag kan välja att ta eller inte.

Att det snarare rör sig om att jag, ni och filmen blir till som ett ansvar.

Och att grunden för det ansvaret alltid finns eller förs utanför mig, er och filmen genom en kontinuerlig ekstatisk process.

Och att denna process och den opacitet den medför är något vi alla befinner oss i, om än på olika sätt.

Och att det därför handlar mindre om ett etiskt dilemma och mer om ett slags etisk situation för att tala med Hjorth, men där det att stå kvar i denna etiska omöjlighet inte innebär ett passivt resignerande, utan handlar om att göra det till sin etiska uppgift att lägga sig i estetisk träning i Spivaks anda.

En sådan träning skulle i ett första steg kunna börja med att studera hur det filmiska skapandet fungerar som just skapande.

Hur det med Deleuze kan tänkas handla mer om ett skapande än ett återskapande, där det filmiska kan forma erfarenheter som vi inte kan göra oss utanför det filmiska.

Och hur syftet med allt detta skulle kunna vara att kultivera en estetisk föreställningsförmåga, som med Butler både försöker sträcka sig efter att känna igen vad som binder oss samman och efter att kännas vid det vi inte kan, vill eller vågar känna igen.

Identitet och skillnad.

Politiskt motiverad social kritik OCH etiskt sensibel processuell representationskritik.

I en sådan riktning försöker det här projektet föreställa sig ett filmiskt uttryck som ett sam-tal som blir till genom an-svar.

Med örat nära munnen försöker det lyssna efter hur en film skulle kunna tänkas bli till som ett tal som kommer från flera, som en resonans av Cavareros unika röster.

När ni blir fler blir jag färre.

Men jag försvinner inte för det.

Jag har fortfarande en del i hur det här samlade talet skiljer sig från vad som redan sagts.

I hur det svarar an till vissa saker och inte till andra.

Och hur det svarar an på vissa sätt och inte andra.

Det är ett ansvar.

Samtidigt skulle skapandet av det filmiska sam-talet kunna ses som ett an-svar, i det att det svarar an genom att säga om något av det som redan är sagt.

An-svaret skulle kunna vara ett sägande som potentiellt rymmer ett nytt eller annat samtal.

Ett aktivt envetet fortsatt försök att föreställa sig något som ännu inte är sagt.

Så drömmer jag om Carascos fantastik som ett skapande som kan hålla ett sägande i rörelse utan att fastna i det sagda.

Så fantiserar jag om Stengers och Desprets spekulativa försök att infektera och inducera.

Så hoppas jag på Diproses tillit till att det kommer finnas vänner som är beredda att lyssna välvilligt till ett sägande som behöver sägas om med fler.

När jag skriver till er som nu kanske är fler är det tack vare er som först var färre.

Allt kvarstår att säga om, men något av det som blivit sagt har för mig handlat om utmaningen i att stå kvar i etiska situationer som både kräver ett omedelbart aktivt ansvar och samtidigt låter ana ett annat potentiellt ansvar.

När någon blir utlämnad men stannar och ger en lektion i tillit.

När någon blir utlämnad men står kvar och lär ut vad det är att lyssna på riktigt.

När någon inte vill vara med men undervisar hur det sagda kan sägas på ett annat sätt.

När filmen säger något vi annars aldrig hade fått sagt.

Örat nära munnen är ett försök att redogöra för en filmisk praktik för att hjälpa andra praktiker ta vid.

Det är ett försök till ett slags filmisk grundkurs som jag tror måste till för att komma vidare.

I alla fall för mig.

Till det som inte heller *Le Gai Savoir* kommer till men som den försöker hjälpa till att förbereda för.

Att göra ny film.

21. HEJ!

Gud vad kul att vi blev så många ändå!

Ja eller hur!

Ja, och att alla kom!

Ja?

Kul!

Alltså förlåt men jag har inte hunnit kolla på allt.

Nej inte jag heller, vabbat och sen tenta på det.

Åh segt.

Ja.

Jag har lite kvar också, men vi får hjälpas åt!

Ja!

Absolut.

Har ni andra hunnit?

Ja faktiskt, för en gångs skull!

Ja med!

Yes härligt samma här!

Jag också, hann precis kolla sista på väg hit.

Ok men ska vi börja?

Ja?

Jag har studiefrågorna här, skall vi ta fram dom direkt eller?

Ja!

Ja, eller skall vi bara börja själva?

Ja, fast jag kan ändå känna att det kan vara skönt att ha något att hålla sig i.

Håller med, jag har tänkt lite på dom redan.

Ja, jag också, började liksom där.

Ja alltså dom är ju ändå ganska öppna, eller jag menar det går ju ändå att gå vidare från dom också.

Ja, vi måste ju inte hålla oss så strikt i dom heller även om-

Nej men jag-, förlåt!

Nej det är lugnt, säg du.

Nej säg.

Nej men även om vi börjar med dom, skulle jag bara säga.

Nej precis, jag är med dig, tänkte bara på att flera säger typ samma sak känns det som men det ser vi ju då.

Ja absolut.

Ja men skall vi köra då?

Ja!

Kör!

Ok!

Ska vi läsa dom först bara, så kan vi se sedan hur vi gör?

Ja, jag kan läsa här.

Vad är filosofi?

Kan samtal vara ett filosofiskt uttryck?

Hurdå?

Vad händer med filosofi om samtalet är mer centralt?

Vad händer med oss om samtalet är mer centralt?

Vad är skillnaden mellan ett samtal och ett filosofiskt samtal?

Vad villkorar ett filosofiskt samtal idag?

Kan alla samtal vara filosofi?

Kan alla bedriva ett filosofiskt samtal?

Vad är värdet av samtalet som filosofisk praktik?

Vad är värdet av en filosofi som är mer gemensamt praktiserad?

Vad är det specifika, unika med samtalet?

Är det relevant att värdera samtal som bra eller dåliga?

Kan man bli bättre på att samtala?

Hur skulle ett fungerande gemensamt lärande se ut för er?

När, hur, var går det att tänka ihop för er?

Vilken betydelse har samtal där ni befinner er?

Kan det som sker i samtal föras vidare?

Kan ett samtal ta slut?

Ok!

Var det alla?

Japp!

Ok, ja hur skall vi göra?

Ja hur skall vi prata?

Referenser

- Arendt, Hannah. *Människans villkor*. Översättning Joachim Retzlaff. Göteborg: Bokförlaget Daidalos, 2017.
- Barad, Karen, "Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart." *Parallax*, 20:3 (2014), 168-187.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway*. Duke University Press, 2007.
- Barad, Karen. "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter." *Signs*, Vol. 28, No. 3, Gender and Science: New Issues (Spring 2003), Chicago: The University of Chicago Press.
- Barthes, Roland. *Det ljusa rummet – Tankar om fotografiet*. Översättning Mats Löfgren. Stockholm: Alfabeta Bokförlag, 1986.
- Bauer, Eleanor. *choreo | graphy*. Doktorsavhandling, Stockholms Konstnärliga Högskola, 2022.
<https://www.researchcatalogue.net/view/1321770/1321771>
- Benjamin, Walter. "The Concept of Criticism in German Romanticism." *Selected Writings. Volume 1, 1913-1926*. Translation David Lachterman, Howard Eiland, Ian Balfour. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- Bergsmark, Ester Martin. *voice under*. Doktorsavhandling, Stockholms Konstnärliga Högskola, 2023.
<https://www.researchcatalogue.net/view/2264183/2264184>
- Brenez, Nicole. "Thinking as Feast: Raymonde Carasco." *Film as philosophy*. Edited by Bernd Herzogenrath, 219-240. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
- Bryant, Levi. *Difference and Givenness: Deleuze's Transcendental Empiricism and the Ontology of Immanence*. Evanston: Northwestern University Press, 2008.
- Butler, Judith. *Precarious Life*. New York: Fordham University Press, 2004.
- Butler, Judith. *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*. New York: Columbia University Press, 1999.
- Butler, Judith. *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press, 2005.
- Butler, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.
- Carasco, Raymonde. *Gradiva Sketch 1* (1978).
- Carson, Anne. "Longing, A Documentary: Shot List." *The Threepenny Review* (80), Winter 2000.
- Carson, Anne. *Nox*. New York: New directions, 2010.

Cavarero, Adriana. *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Translation Paul A. Kottman. Stanford: Stanford University Press, 2005.

Chow, Rey. "Toward an Ethics of Postvisuality: Some Thoughts on the Recent Work of Zhang Yimou." *Poetics Today*, 2004, 25(2): 673–688

Chow, Rey. "Seeing Modern China: Toward a Theory of Ethnic Spectatorship", *The Rey Chow Reader*. Edited by Paul Bowman. New York: Columbia University Press, 210.

Cinenova. Programblad i samband med visning av Adriana Montis *Scuola Senza Fine* på Marabouparken konsthall i Stockholm 5 april 2017.

Colebrook, Claire. *Understanding Deleuze*. Crows Nest: Allen & Unwin, 2002.

Deleuze, Gilles. "What is the creative act?" (1987)
https://www.youtube.com/watch?v=a_hifamdISs&t=28s (2024-03-27).
Transkription och översättning av Charles J. Stivale:
<https://deleuze.cla.purdue.edu/lecture/lecture-01-21/> (2024-03-27).

Deleuze, Gilles. *Expressionism in Philosophy: Spinoza*. Translation M. Joughin. New York: Zone Books, 1990.

Deleuze, Gilles. *The Logic of Sense*. Translation M. Lester, C. Stivale. New York: Columbia University Press, 1990.

Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. Translation Paul Patton. London: The Athlone Press, 1994.

Deleuze, Gilles. "Three Questions on Six Times Two." *Negotiations 1972–1990*. Translation Martin Joughin. New York: Columbia University Press, 1995, 37-45.

Deleuze, Gilles. "Mediators." *Negotiations 1972–1990*. Translation Martin Joughin. New York: Columbia University Press, 1995, 121-134.

Deleuze, Gilles. *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995*. Edited by D. Lapoujade. Translation A. Hodges and M. Taormina. New York, Semiotext(e), 2007.

Deleuze, Gilles. "The Method of Dramatisation.", *Desert Island and Other Texts 1953–1974*. Edited by David Lapoujade. Translation Michael Taormina, 94-116. Los Angeles: Semiotext(e), 2004.

Deleuze, Gilles and Claire Parnet. *Dialogues II*. Translation H. Tomlinson and B. Habberjam. London: Continuum. 2002.

Deleuze, Gilles and Felix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Translation Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Deleuze, Gilles and Felix Guattari. *What is Philosophy?* Translation H. Tomlinson, G. Burchell. London: Verso, 1994.

- Derrida, Jacques. *Speech and Phenomena: And Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Translation David B. Nilsson. Northwestern University Press, 1973.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Translation Gayatri Chakravorty Spivak. London: Johns Hopkins University Press, 1976.
- Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Translation Allan Bass. University of Chicago Press, 1978.
- Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. Translation Allan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Derrida, Jacques. *Platons apotek*. Översättning Jan Stolpe. Efterord av Anders Lindström och Sven-Olov Wallenstein. Bokförlaget Faethon, 2022.
- Didi-Huberman, Georges. *Images In Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Translation Shane B. Lillis. Chicago: Chicago University Press, 2008.
- Diprose, Rosalyn. "What Is (Feminist) Philosophy?" *Hypatia*, Vol. 15 no. 2 (Spring 200), 115-132.
- Diprose, Rosalyn. *Corporeal generosity: on giving with Nietzsche, Merleau-Ponty, and Levinas*. Albany: State University of New York Press, 2002.
- Dybwad Brandrud, Marius. *Efter dig* (2013).
- Dybwad Brandrud, Marius. *Transkription* (2021).
- Dybwad Brandrud, Marius. *Ett jag som säger vi* (2022).
- Dybwad Brandrud, Marius. *Samtal om samtal* (2024).
- Eriksson, Patrik. *Melankoliska fragment: om essäfilm och tänkande*. Doktorsavhandling, Göteborgs Universitet, Art Monitor, nr. 72, 2019.
- Fareld, Victoria. *Att vara utom sig inom sig: Charles Taylor, erkännandet och Hegels aktualitet*. Göteborg: Glänta produktion, 2008.
- Farocki, Harun. *Schnittstelle* (1995).
- Flaxman, Gregory. "Plato", *Deleuze's Philosophical Lineage*, Edited by G. Jones, J. Roffe. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- Foucault, Michel. "Theatrum Philosophicum." Translation Robert Hurley. *Aesthetics, Method and Epistemology, Volume 2*. Edited by James D. Faubion. New York: The New Press, 1998.
- Foucault, Michel. *Archeology of Knowledge*. Translation A. M. Sheridan Smith. New York: Routledge, 2002.
- Godard, Jean-Luc. *Vivre sa vie* (1963).

Godard, Jean-Luc. *Le Gai Savoir* (1969).

Grunditz Brennan, Kersti. *Beyond Cut and Join: Expanding the Creative Role of Film Editing*. Doktorsavhandling, Stockholms Konsthögskola, 2023.
<https://www.researchcatalogue.net/view/1944857/1944858>

Haraway, Donna J. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

Hegel, G. W. F. *Andens Fenomenologi*. Översättning Brian Manning Delaney, Sven-Olov Wallenstein. Stockholm: Thales, 2008.

Herzogenrath, Bernd. "Intro." *Film as Philosophy*. Edited by Bernd Herzogenrath. London: University of Minnesota Press, 2017.

Hjorth, Elisabeth. *Förtvylade läsningar: Litteratur som motstånd och läsning som etik*. Göteborg: Glänta produktion, 2015.

Honig, Bonnie. "Antigone's Two Laws: Greek Tragedy and the Politics of Humanism." *New Literary History*, 2010, 41, nr. 1: 1–33.

Kittler, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Translation Geoffrey Winthrop-Young, Michael Wutz. Stanford: Stanford University Press, 1999.

Kramer, Stina. "Judith Butler's 'New Humanism': A Thing or Not a Thing, and So What?" *philoSOPHIA*, 2015, vol 5, nr. 1, 25-40.

Levinas, Emmanuel. *Totalité et finité: Essai sur l'extériorité*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1971.

Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Translation Alphonso Lingis. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1991.

Levinas, Emmanuel. *Otherwise than being, or, Beyond Essence*. Translation Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1998.

Livingstone, Paisley. "Theses on Cinema as Philosophy." *Thinking through Cinema: Film as Philosophy*. Edited by Murray Smith, Thomas E. Wartenberg, 11–18. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

Margulies, Ivone. *La Chambre Akerman: The Captive as Creator*, Rouge 2006
<http://www.rouge.com.au/10/akerman.html> (2024-03-28)

Margulies, Ivone. *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Duke University Press, 1996.

Mills, Catherine. "Undoing Ethics: Butler on Precarity, Opacity and Responsibility." *Butler and Ethics*. Edited by Moya Lloyd, 41-64. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.

Monti, Adriana. *Scuola Senza Fine* (1983).

Nancy, Jean-Luc. *The Ground of the Image*. Translation Jeff Fort. New York: Fordham University Press, 2009.

Nietzsche, Friedrich. *The Gay Science*. Translation Walter Kaufman. New York: Random House, 1974.

Nietzsche, Friedrich. *Thus Spoke Zarathustra: A Book for All and None*. Translation Walter Kaufman. Penguin Books, 1978

Nietzsche, Friedrich. *On the Genealogy of Morals*. Translation Micheal A. Scarpitti. New York: Random House, 1989.

Nilsson, Jakob A. *Cinecepts, Deleuze, and Godard-Miéville: Developing Philosophy through Audiovisual Media*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023.

Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New York: Routledge, 2012.

Pantenburg, Volker. *Farocki/Godard: Film as Theory*, Translation Michael Turnbull. Amsterdam: Amsterdam University Press B.V., 2015.

Platon. *Sofisten*. Skrifter. Bok 4. Översättning Jan Stolpe. Stockholm: Bokförlaget Atlantis, 2006.

Rehearsals. *Rehearsals* (2016).

Piotrowska, Agnieszka. *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film*. London: Routledge, 2013.

Protevi, John. "Deleuze, Guattari and Emergence" *Paragraph*, 29:2 (2006)

Ranciére, Jacques. *The Future of the Image*. trans. Gregory Elliot. London: Verso, 2007.

Rodowick, D. N. *Philosophy's Artful Conversation*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.

Rutherford, Ian. *State Pilgrims and Sacred Observers in Ancient Greece: A Study of Theōriā and Theōroi*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Sinnerbrink, Robert. *New Philosophies of Film: Thinking Images*. New York: Continuum, 2011.

Smith, Daniel W. "Deleuze, Kant, and the Theory of Immanent Ideas." *Deleuze and Philosophy*. Edited by C. Boundas. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

Sommers-Hall, Henry. *Deleuze's Difference and Repetition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.

Spindler, Fredrika. *Deleuze: tänkande och blivande*. Göteborg: Glänta Produktion, 2013.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *An Esthetic Education in the Era of Globalization*. Harvard University Press, 2012.

Stark, Hannah. "Judith Butler's post-Hegelian ethics and the problem with recognition." *Feminist Theory*, 2014, 15:1, 89-100.

Stengers, Isabelle & Vinciane Despret. *Woman Who Make a Fuss: The Unfaithful Daughters of Virginia Woolf*. Translation April Knutson. Minneapolis: Univocal Publishing, 2014.

Söderbäck, Fanny. *Revolutionary Time: On Time and Difference in Kristeva and Irigaray*. Albany: State University of New York Press, 2019.

Trinh, T. Minh-ha. *Reassemblage – From the Firelight to the Screen* (1982).